MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07200 231 4

M
20
G52S6
1959
c.1

MUSI

CIRCULATES ONLY WITH
ALL PERFORMING PARTS

WHEN THIS BOOK WAS CHARGED OUT THE
FOLLOWING PARTS WERE IN THE POCKET:

piano 1

Яковлева

БИБЛИОТЕКА
юного пианиста

Альбом
фортепьянных пьес

Р. М. Глиэр

M
20
G52S6
1959
c. 1
MUSI

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Монографические «Альбомы фортепьянных пьес» Библиотеки Юного Пианиста посвящены творчеству виднейших советских композиторов, пишущих для детей.

Кроме отредактированного нотного материала, все «Альбомы» содержат биографию композитора и методические замечания для педагогов, помещаемые в конце сборника.

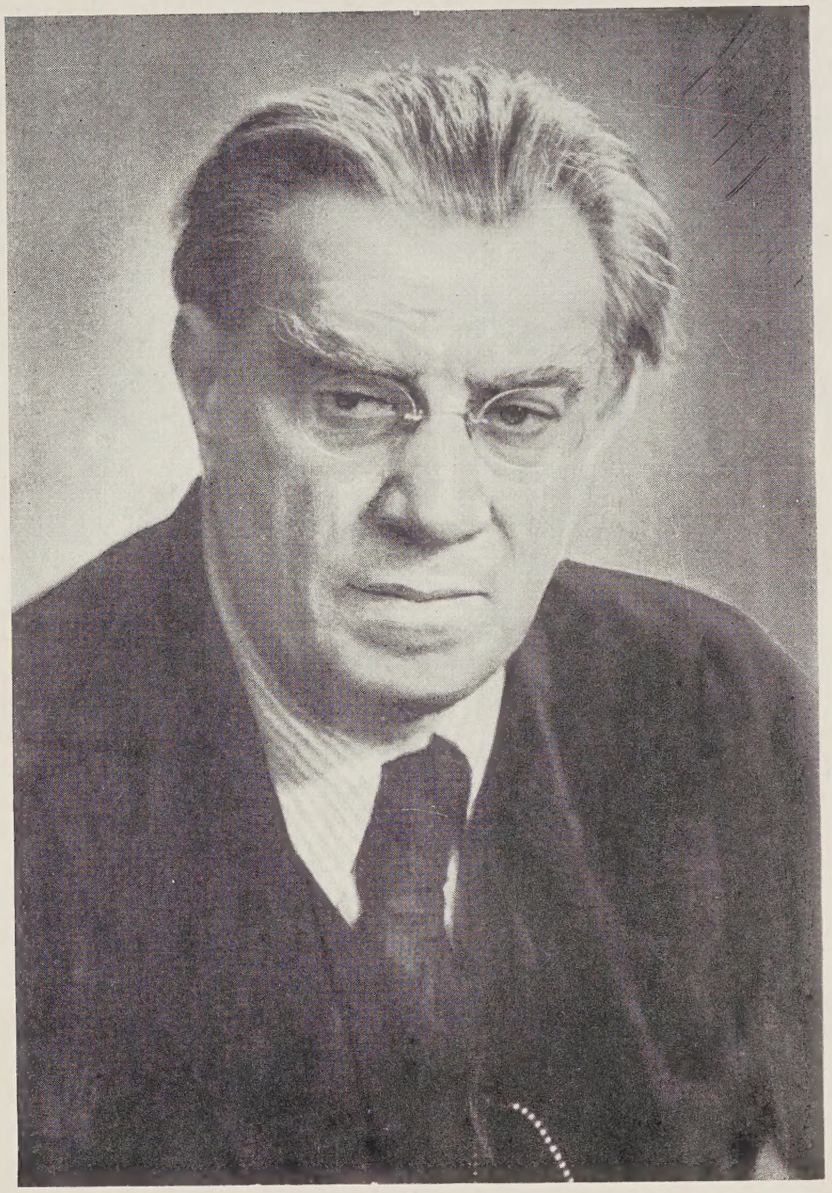
Настоящий сборник включает в себя избранные фортепьянные сочинения Р. М. Глиэра для детей и юношества.

В конце «Альбома» помещены отрывки из опер и балетов композитора в четырехручном переложении для одного фортепьяно и в восьмиручном переложении для двух фортепьяно.

Все переложения публикуются впервые.

Л. Ройзман *В. Натансон*

LIBRARY
AUG 30 1993
UNIVERSITY OF TORONTO



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761072002314

Р. М. ГЛИЭР

Один из старейших советских композиторов Рейнгольд Морицович Глиэр прожил долгую и славную жизнь.

Он родился 11 января 1875 года в Киеве в семье мастера музыкальных духовых инструментов. Отец будущего композитора обладал музыкальными способностями, имел прекрасный слух; он умел играть на нескольких музыкальных инструментах, например на флейте, кларнете, валторне. Свою любовь к музыке отец передал детям: брат Рейнгольда Морицовича хорошо играл на виолончели, сестра была пианисткой.

Музыка постоянно звучала в доме Глиэров; их соседями по квартире были также музыканты, преподаватели и студенты городского музыкального училища. Они много и охотно помогали маленькому Рейнгольду в его занятиях музыкой. Мальчик научился играть на фортепьяно, но особенной любовью пользовалась у него скрипка. Известный киевский скрипач А. Вейнберг был доволен успехами своего ученика; когда Рейнгольду было тринадцать лет, он стал играть в любительском квартете, регулярно исполнявшем классическую квартетную литературу. Так вошли в сознание мальчика и запечатлелись на всю жизнь лучшие страницы из камерных сочинений Гайдна, Моцарта и Бетховена. Вскоре молодой музыкант пробует сам сочинять музыку; родители Рейнгольда Морицовича не смотрели серьезно на эти занятия, хотя и не препятствовали им.

Однако не следует думать, что было забыто и общее образование мальчика: с 10-ти лет он обучался в гимназии и не прерывал этих занятий, поступив в 1891 году в Киевское музыкальное училище по классу скрипки. Кроме игры на этом инструменте, Глиэр изучал в училище теорию композиции. Юноша мечтал о поступлении в Московскую Консерваторию, в которой были собраны крупные музыкально-педагогические силы.

Концерты П. И. Чайковского в Киеве осенью 1893 года произвели на Глиэра колоссальное впечатление и укрепили его в принятом решении. И вот с 1894 года Глиэр становится студентом Московской Консерватории по двум специальностям — игре на скрипке и сочинению. Его учителями являются такие замечательные русские музыканты, как С. И. Танеев, А. С. Аренский, М. М. Ипполитов-Иванов.

Быстро проходят годы учения, годы напряженной творческой работы.

После окончания Консерватории (1900 год) Глиэр начинает свою разнообразную плодотворную деятельность композитора, педагога, дирижера, музыканта-общественника.

В начале XX столетия Р. М. Глиэр был уже зрелым композитором, автором ряда камерно-инструментальных и симфонических произведений. Его квартеты, секстеты, симфонии, особенно третья симфония — былина «Илья-Муромец» (1911 год) пронизаны интонациями русской народной песни, ярко выраженным национальным колоритом. Личное знакомство с композиторами Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым, А. К. Глазуновым обогатило творческую жизнь молодого Глиэра и дало твердое направление развитию его композиторского таланта.

Много и удачно сочиняет Глиэр в области вокальной лирики и фортепьянной миниатюры.

В эти же годы начинается и педагогическая деятельность Р. М. Глиэра. Подобно большинству передовых русских музыкантов Глиэр глубоко проникся идеей служения народу, идеей пропаганды музыкального искусства в широких массах трудящихся. Сначала Глиэр преподает в музыкальной школе Гнесиных в Москве, а в 1913 году возвращается в свой родной Киев в качестве профессора по классу композиции; годом позже он избирается директором Киевской Консерватории.

Необходимо упомянуть еще об одной стороне многообразного таланта Р. М. Глиэра: мы говорим о его даровании дирижера.

До Великой Октябрьской социалистической революции Глиэр овладел этим сложным искусством (под руководством известного дирижера Оскара Фрида) и заслужил известность своими выступлениями в Москве, Баку, Тифлисе и других городах. В репертуаре Глиэра-дирижера, наряду с сочинениями классических и современных композиторов, находились и собственные симфонические произведения, первым исполнителем которых, обычно, являлся сам автор.

Великая Октябрьская революция открыла неограниченные возможности проявлению творческой энергии людей науки и искусства. Р. М. Глиэр с первых дней Советской власти горячо участвует в строительстве нового социалистического государства.

С 1920 года композитор переезжает в Москву, где становится профессором Московской Консерватории по классу композиции. Здесь же в Москве, в начале двадцатых годов начинается и музыкально-общественная деятельность Р. М. Глиэра. Он часто бывает в рабочих клубах, где дирижирует концертами, гастролирует по стране. Это постоянное общение с простыми людьми нашей страны было насущной потребностью Глиэра; вплоть до последних месяцев жизни (умер он в 1956 году) маститый композитор выступал в разных городах страны, Домах культуры фабрик, заводов и колхозов, в учебных заведениях, в частях Советской Армии.

Р. М. Глиэр живо интересовался народным искусством национальных республик; плодом изучения музыкального творчества народов Азербайджана и Средней Азии явились оперы «Шах-Сенэм», «Лейли и Меджнун», и «Гюльсара» (две последние написаны совместно с Т. Садыковым).

Большое место в творчестве Р. М. Глиэра занимают балеты. Им написано 6 балетов, из которых наибольшей известностью заслуженно пользуются «Красный мак» и «Медный всадник».

Р. М. Глиэр является учителем целого ряда значительных композиторов советской страны. Среди его учеников мы встречаем имена классиков советской музыки С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского, учившихся у Рейнгольда Морицо — вича в ранние годы; из его класса вышли украинские композиторы Л. Н. Ревуцкий и Б. Я. Лятошинский, композиторы Н. П. Иванов-Радкевич, Н. П. Раков и многие другие.

Почти все фортепьянные сочинения Глиэра написаны в педагогических целях и предназначены для детей и юношества. Можно сказать, что вместе с С. Майкапаром, А. Гедике и Е. Гнесиной Р. М. Глиэр явился создателем советской фортепьянной педагогической литературы. Начав сочинять пьесы для детей задолго до Великой Октябрьской революции, Глиэр продолжал работать над обогащением детского репертуара до самых последних дней жизни. Его две пьесы соч. 99, написанные незадолго до кончины (одна из них помещена в настоящем сборнике), явились последним даром композитора юным советским пианистам.

Фортепьянные пьесы Глиэра чрезвычайно популярны среди учащихся; они напевны, мелодичны, разнообразны по тематике.

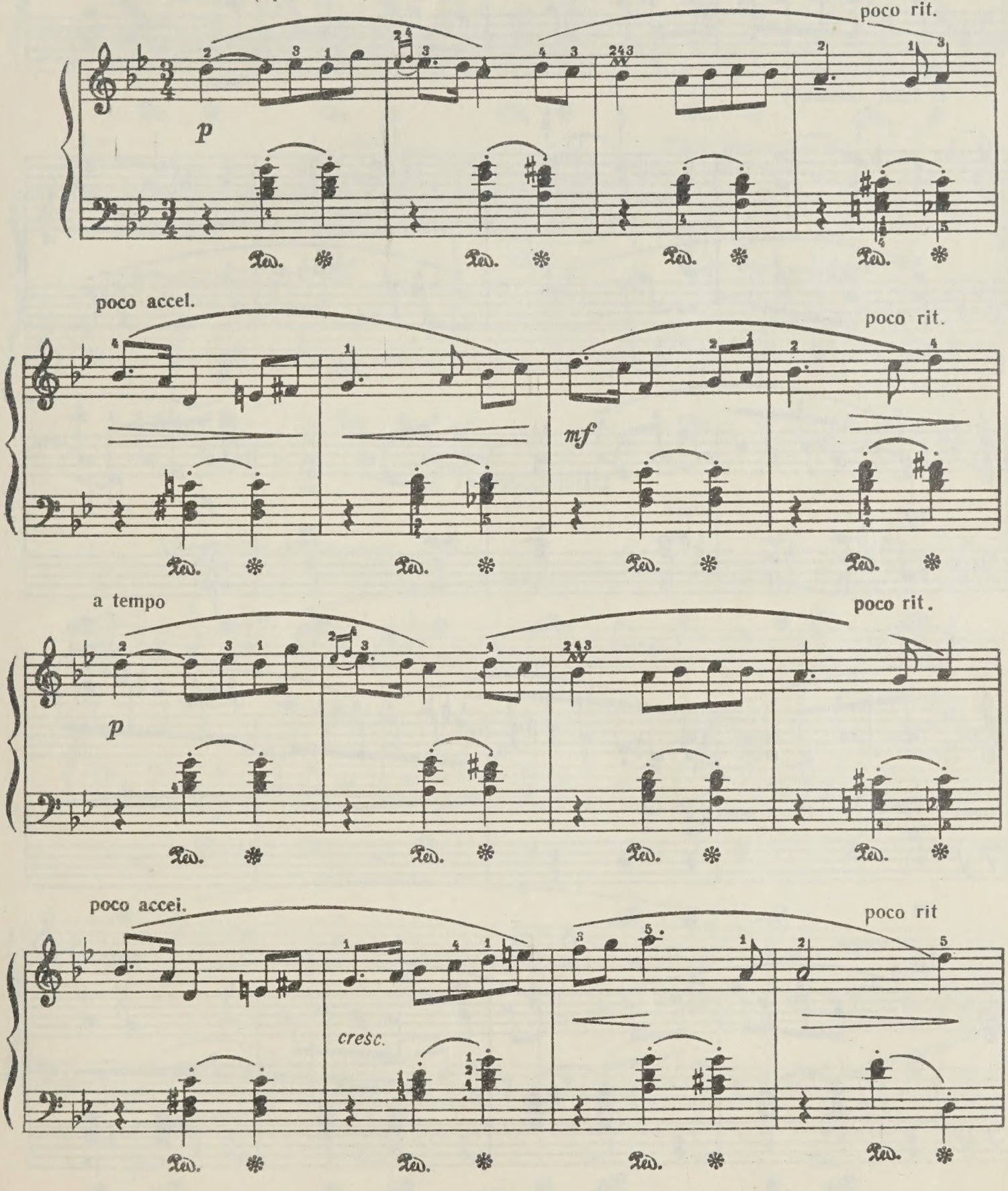
На этих сочинениях дети воспитывают свой музыкальный вкус, приобретают необходимые навыки. Искренность и благородство стиля придают музыке Рейнгольда Морицовича Глиэра неувядаемую свежесть и привлекательность.

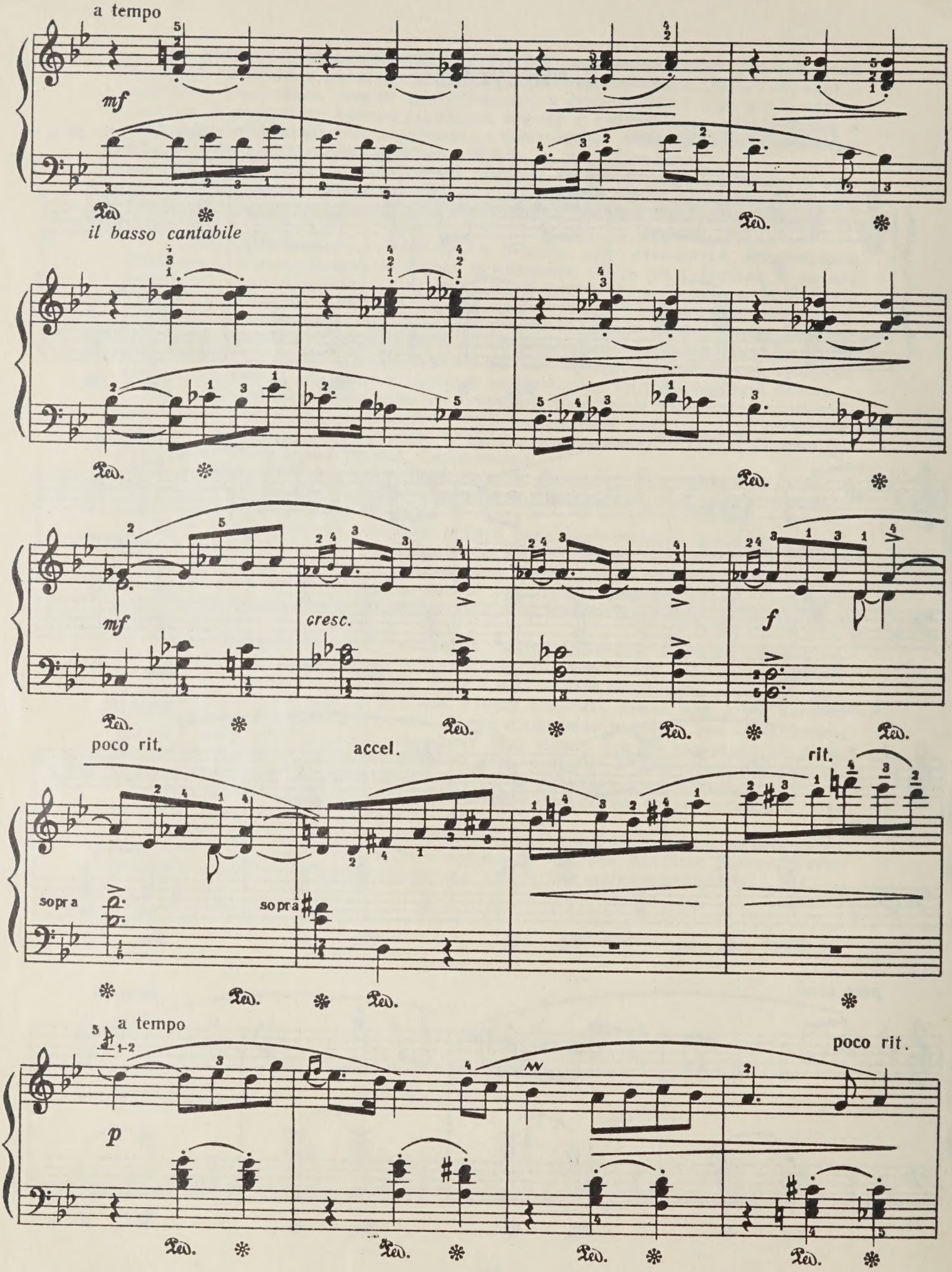
Л. Ройзман В. Натансон

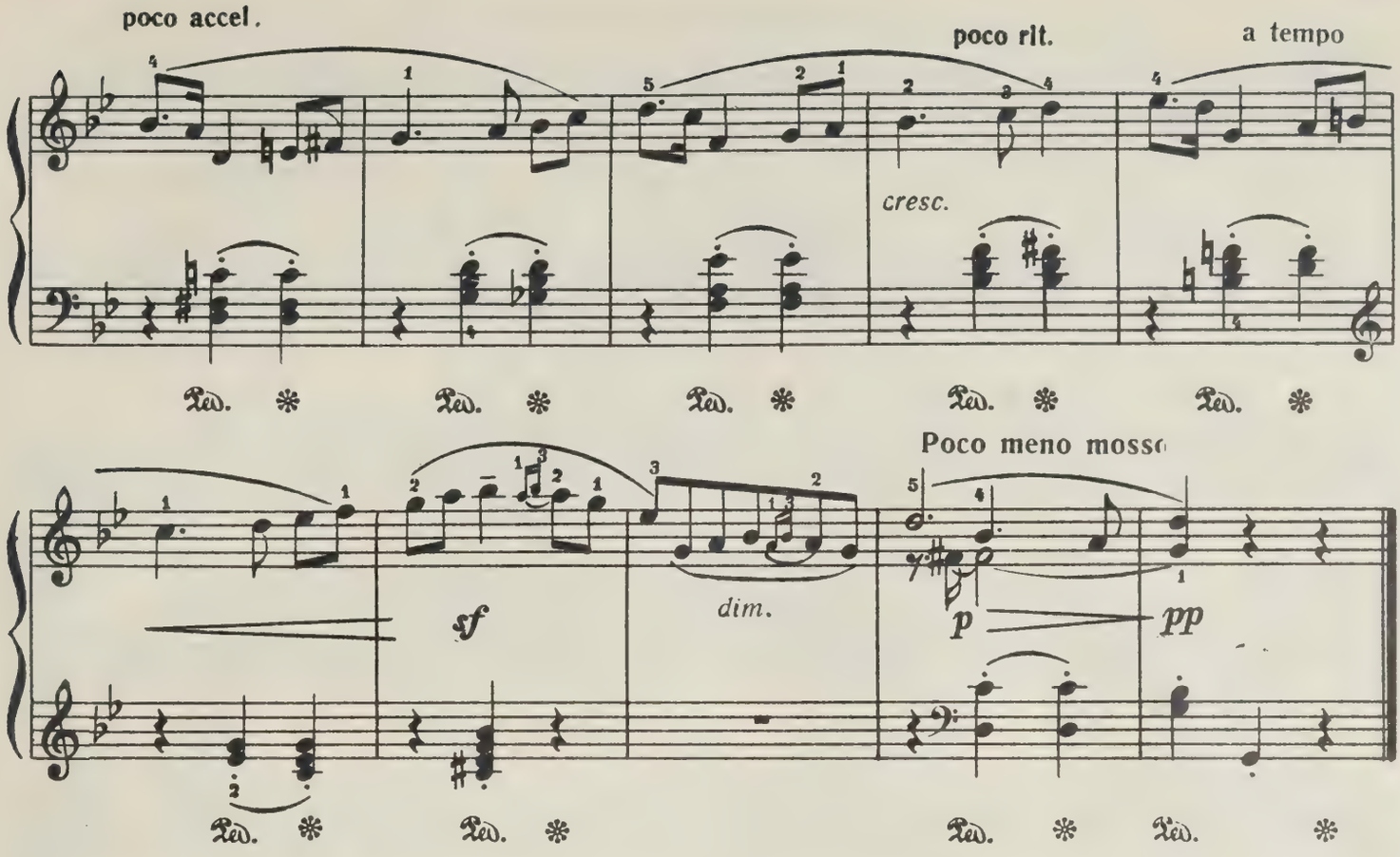
1. Мазурка

Grazioso (Грациозно)

Р. Глиэр, соч. 43 № 3



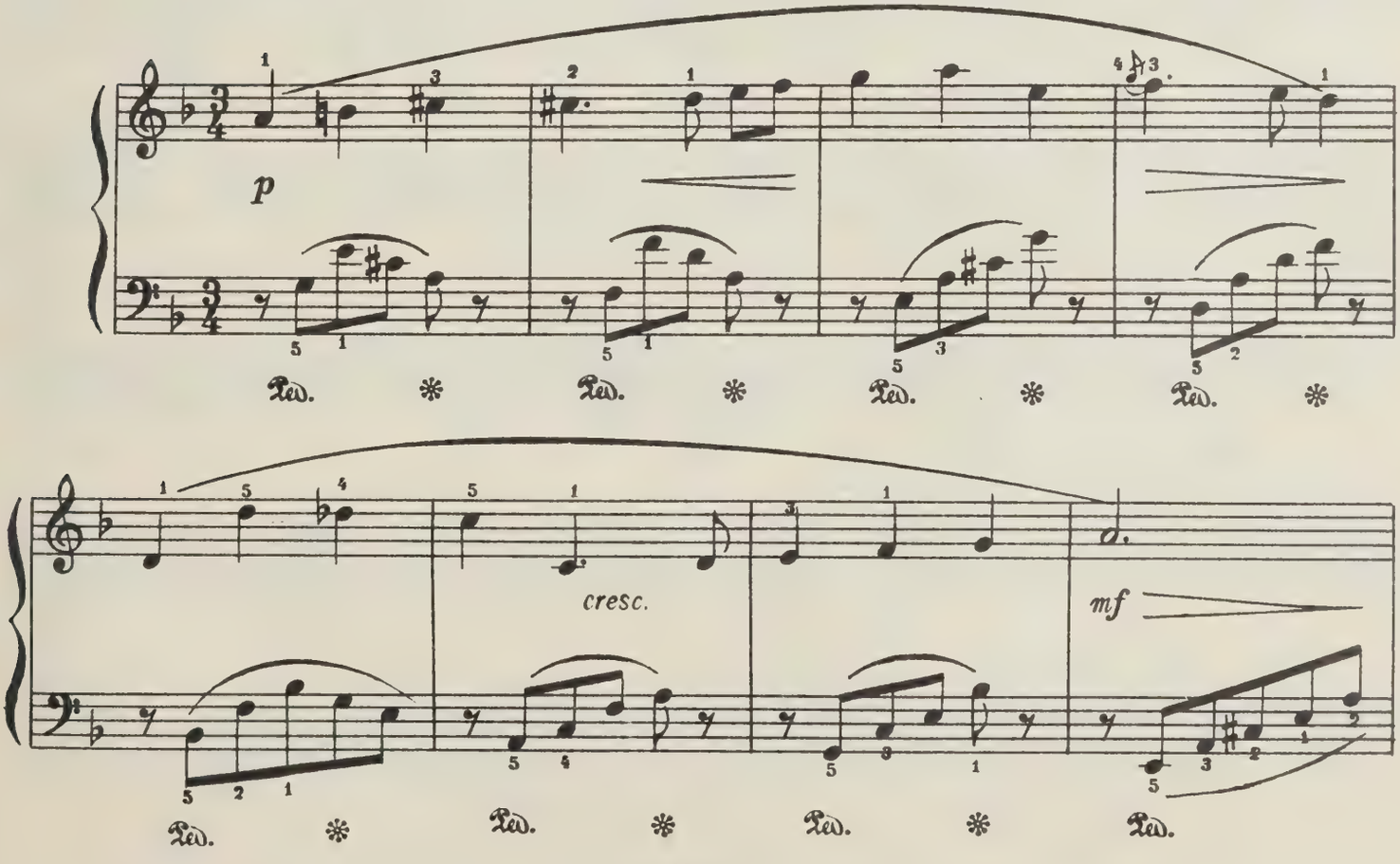

a tempo
mf
il basso cantabile
mf
cresc.
f
poco rit.
accel.
rit.
sopra
sopra
a tempo
poco rit.
p

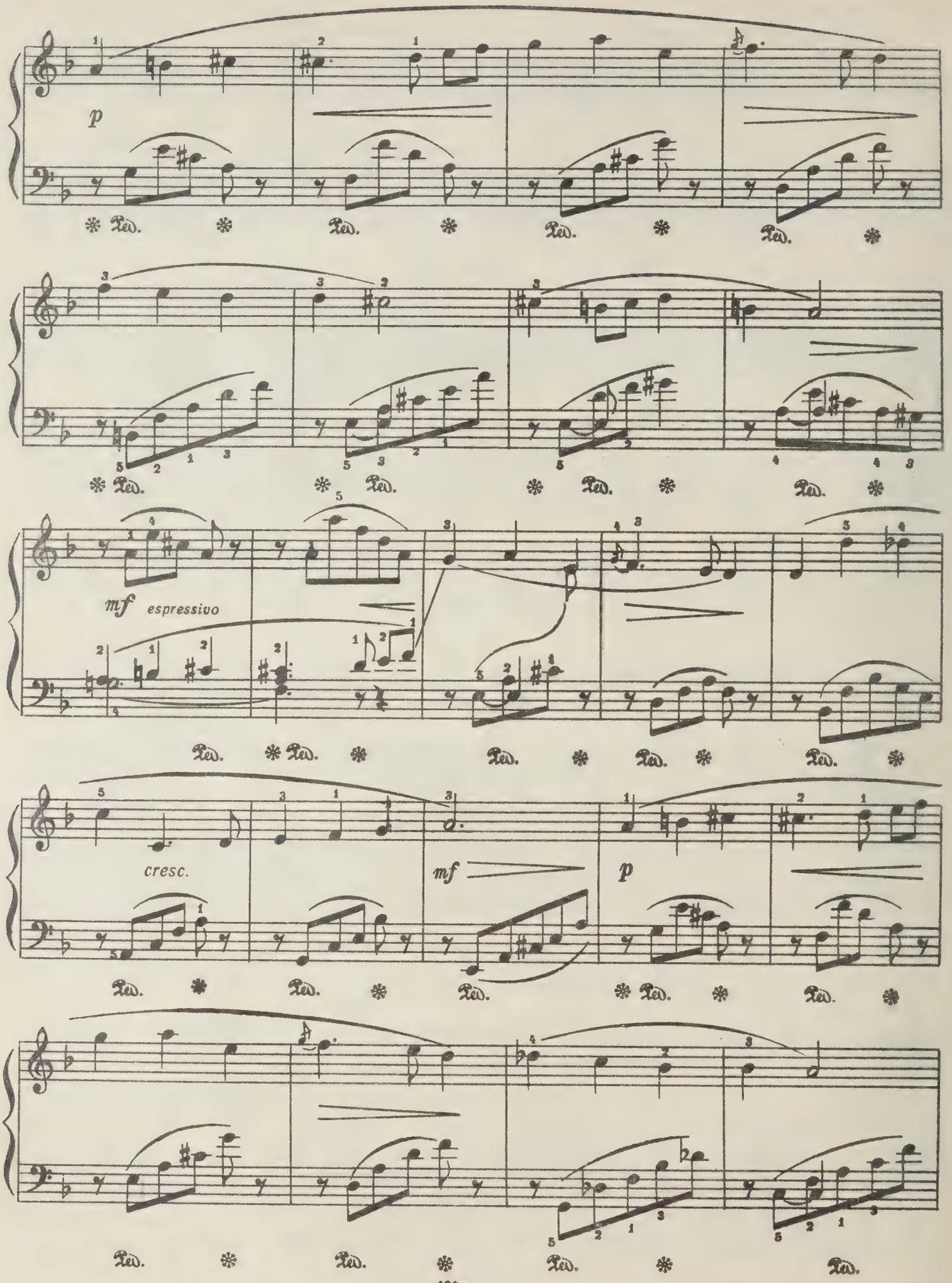


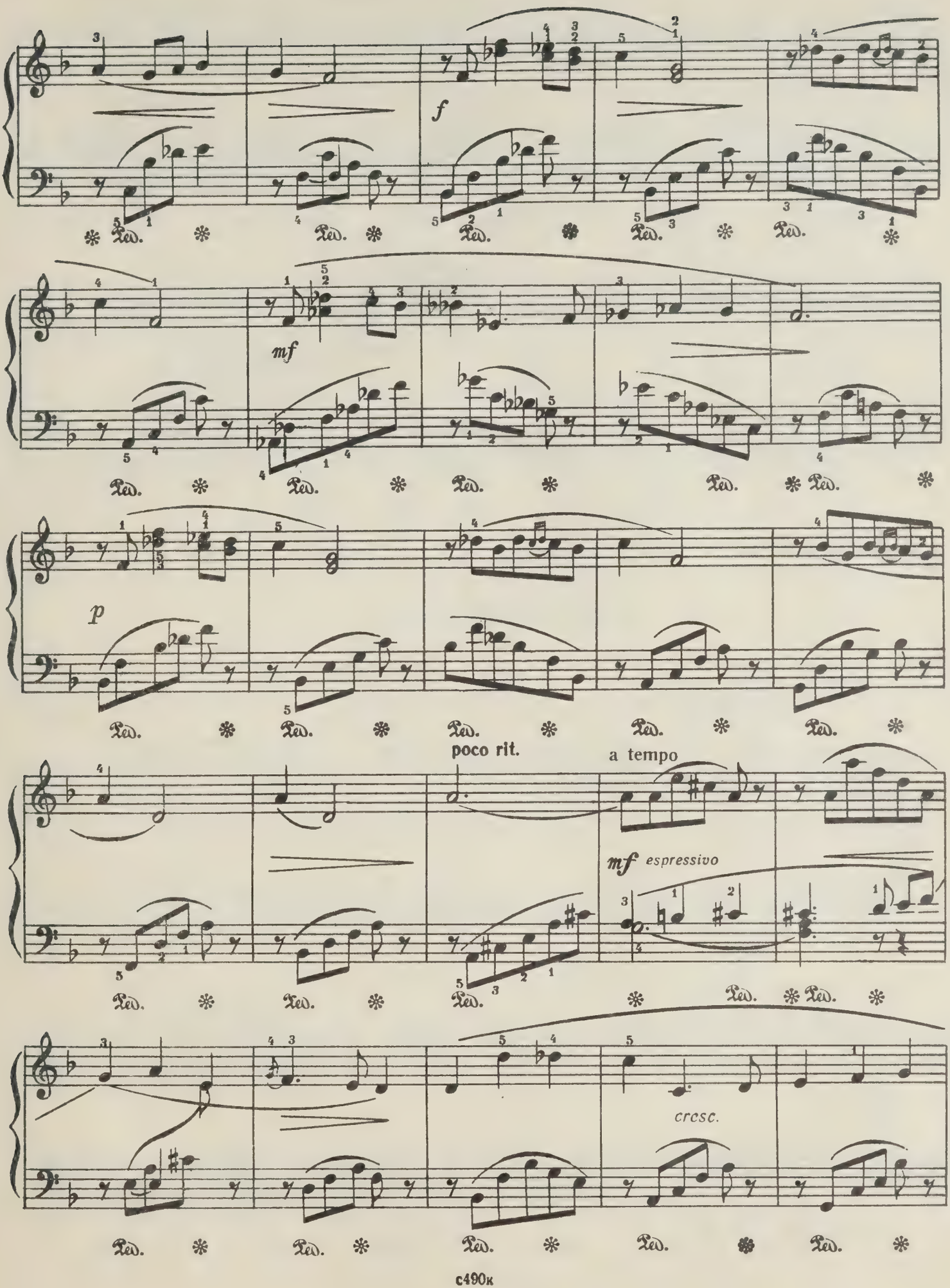
2. Ариэтта

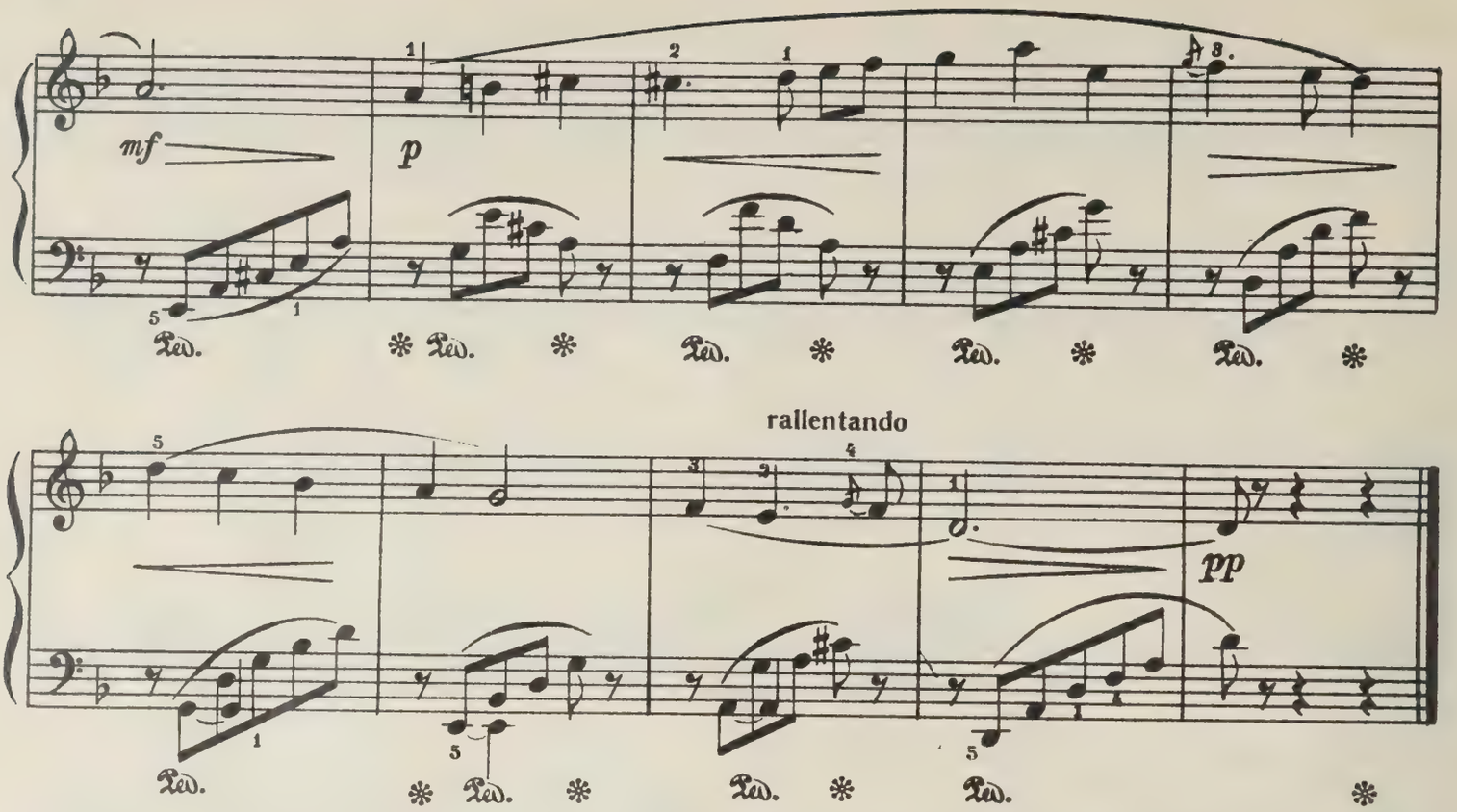
Allegretto (Подвижно)

соч. 43 № 7




p
mf espressivo
cresc.
mf
p

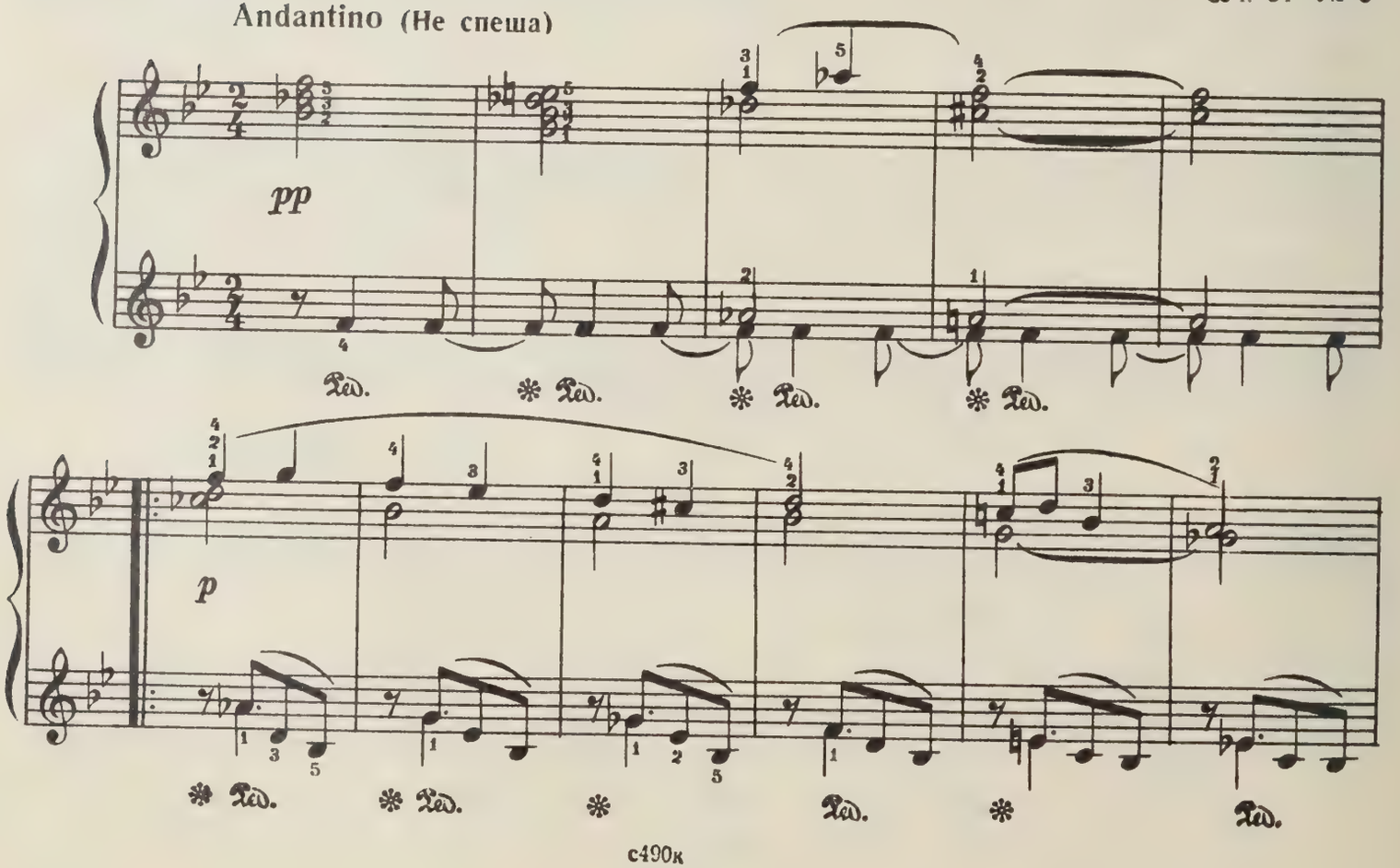

f
mf
p
poco rit.
a tempo
mf espressivo
cresc.

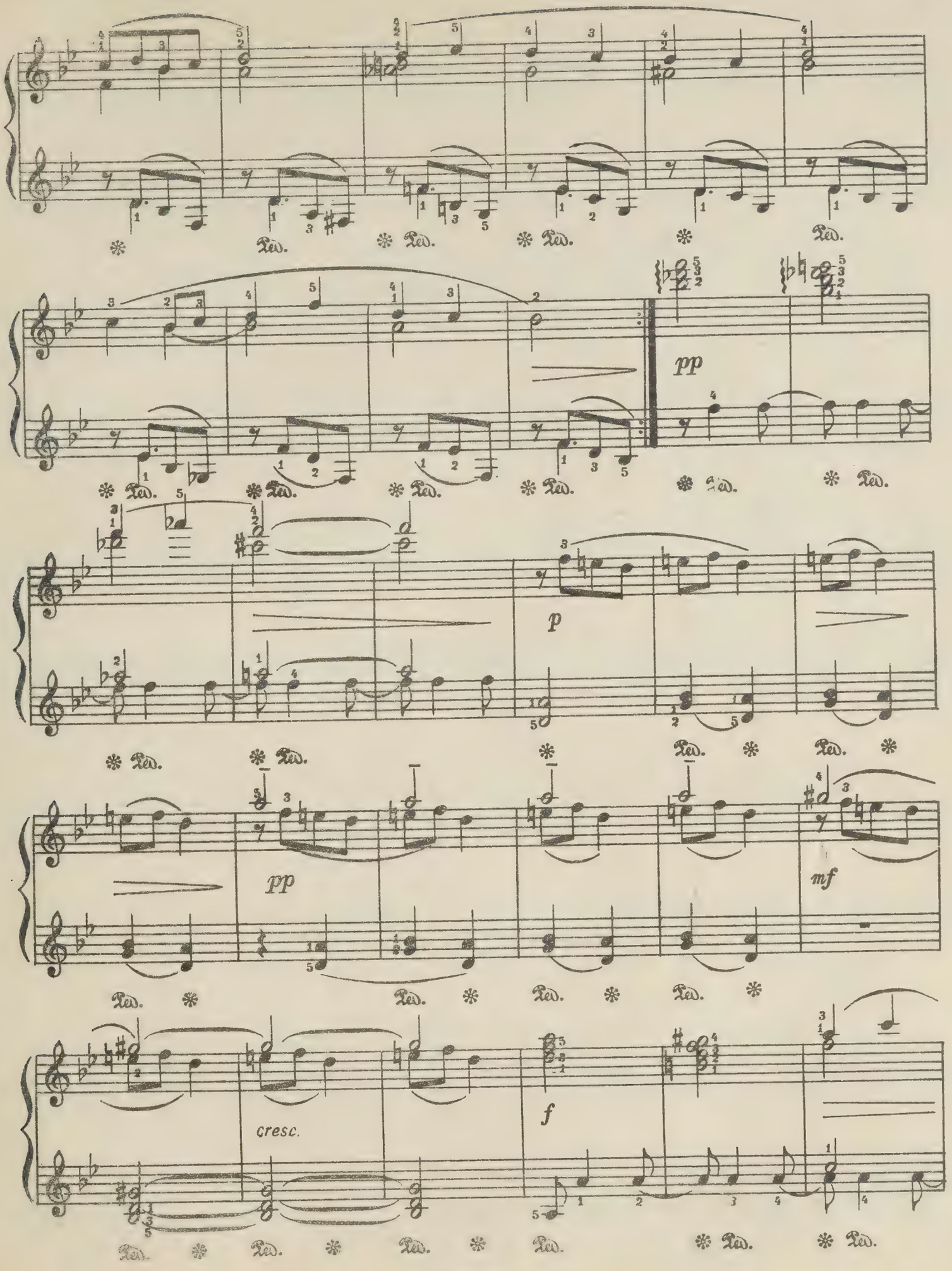


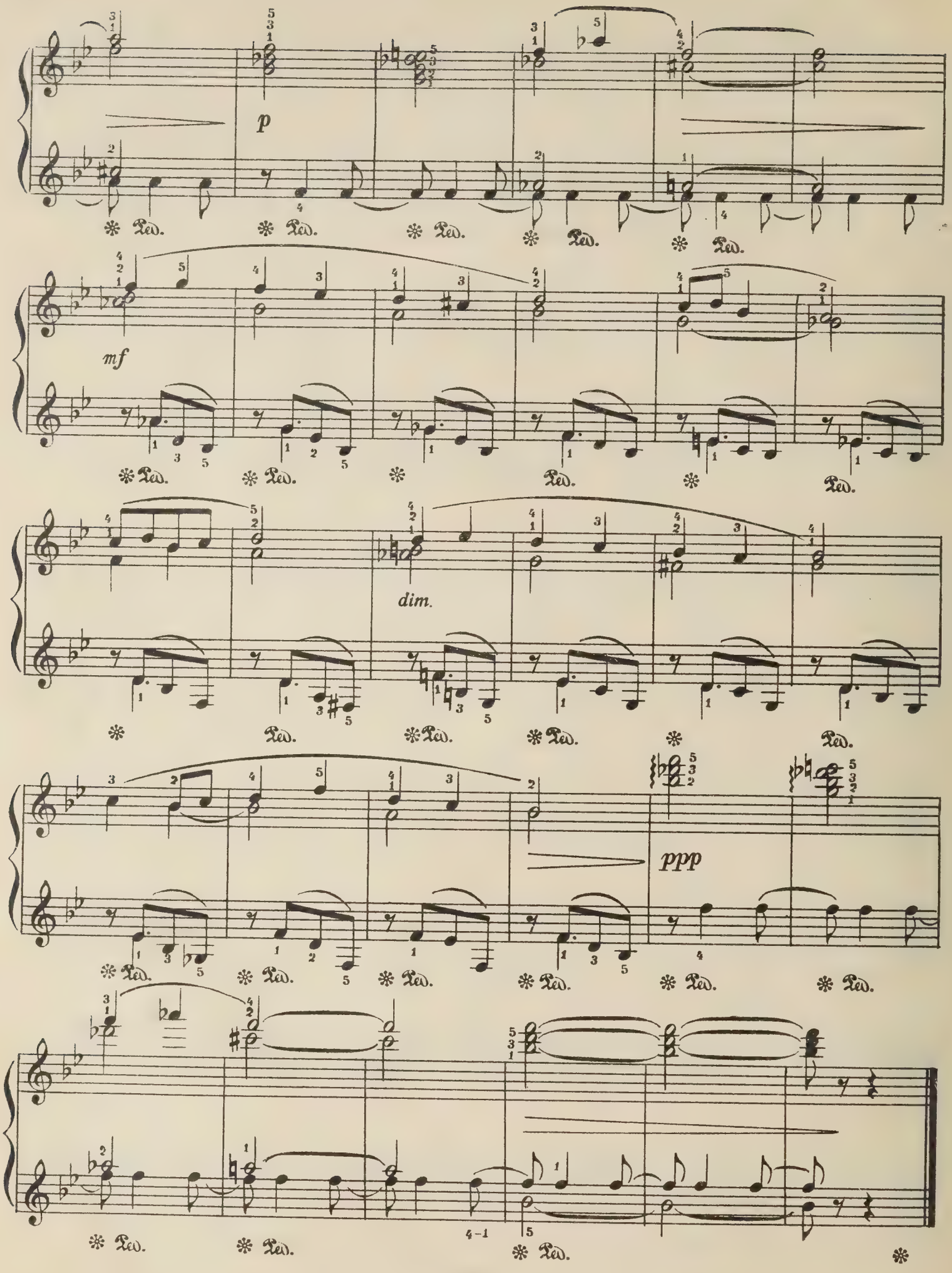
3. Колыбельная

соч. 31 № 3

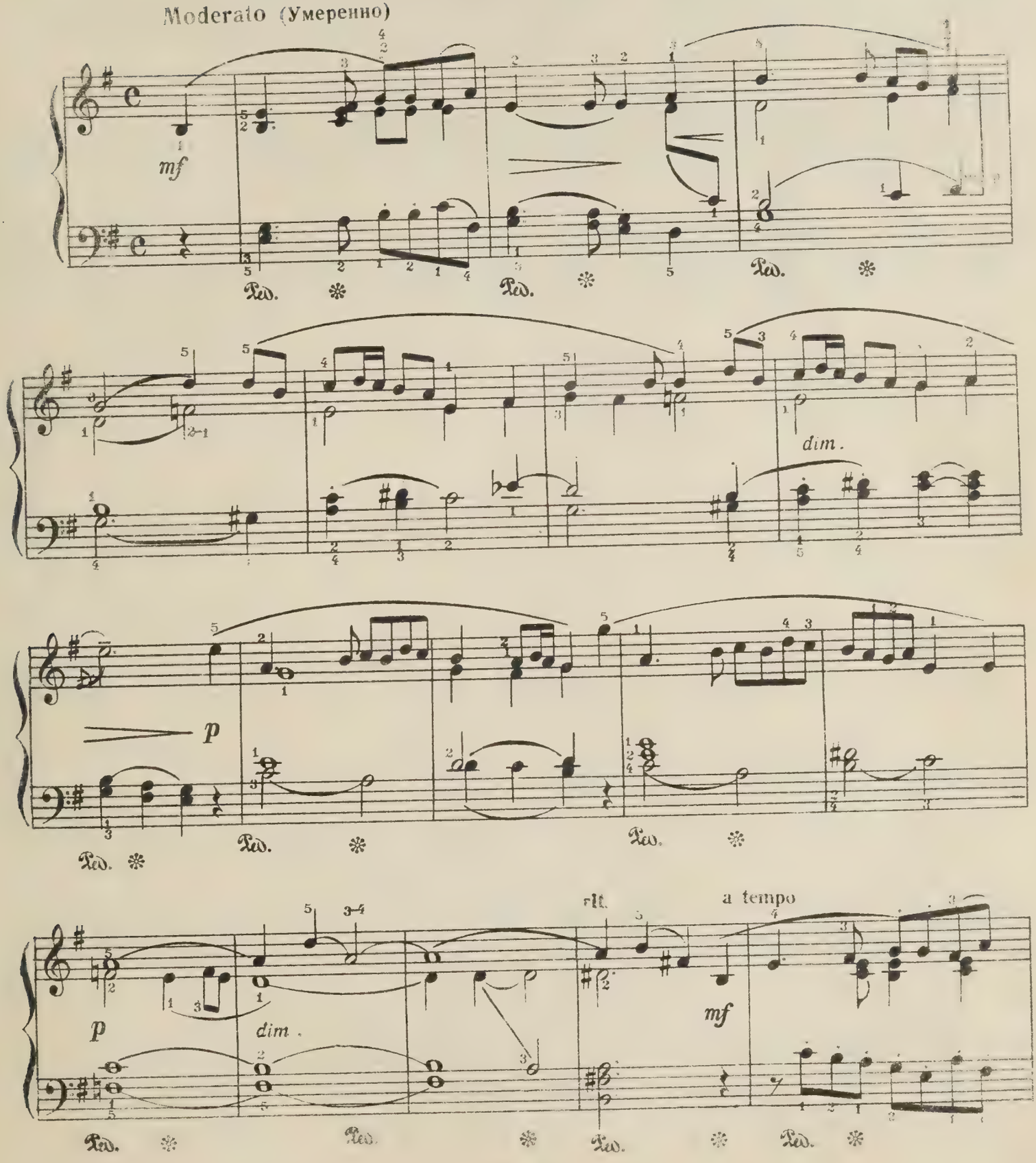
Andantino (Не спеша)

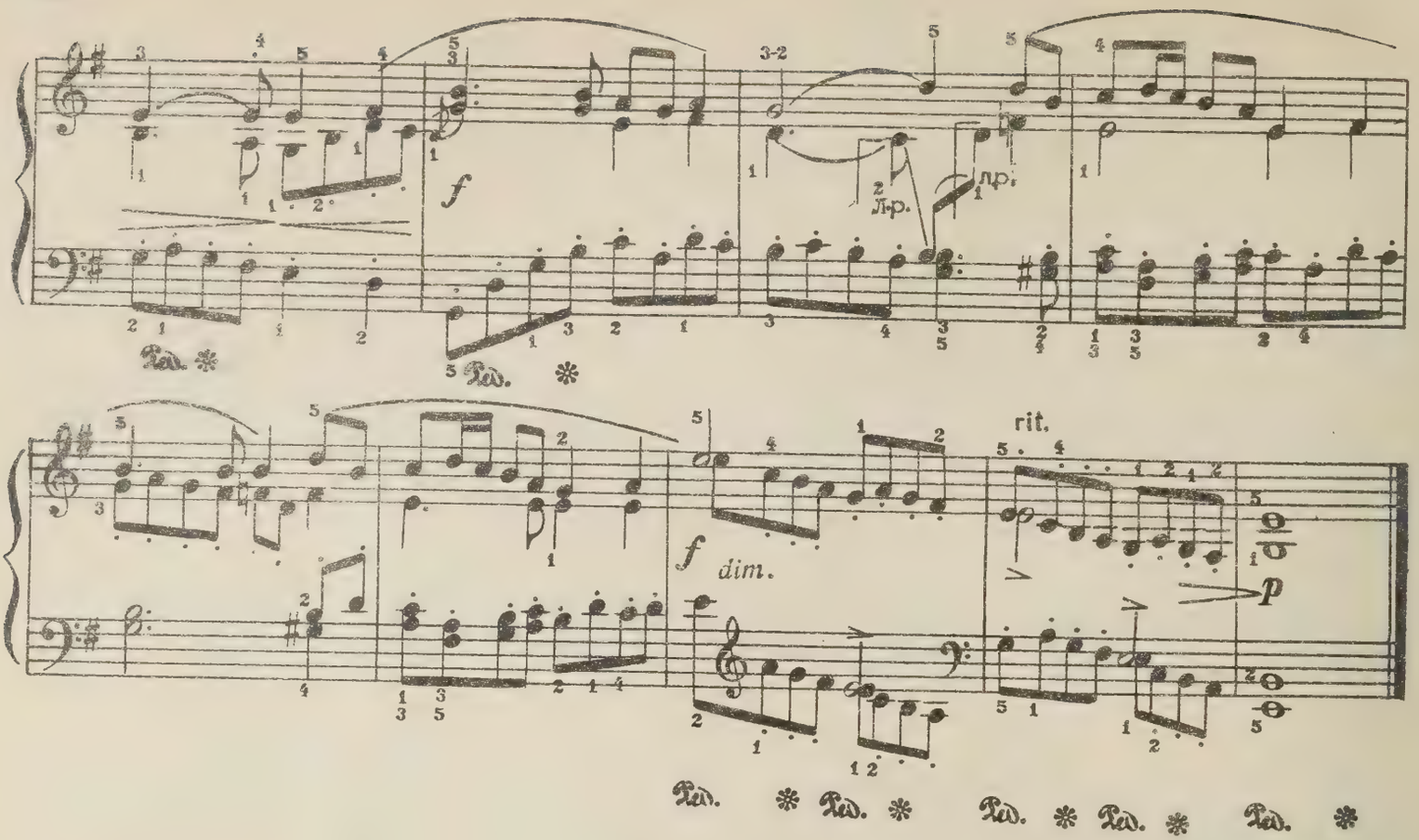



pp
p
pp
mf
cresc.
f


p
mf
dim.
ppp
Ped.

4. Русская песня

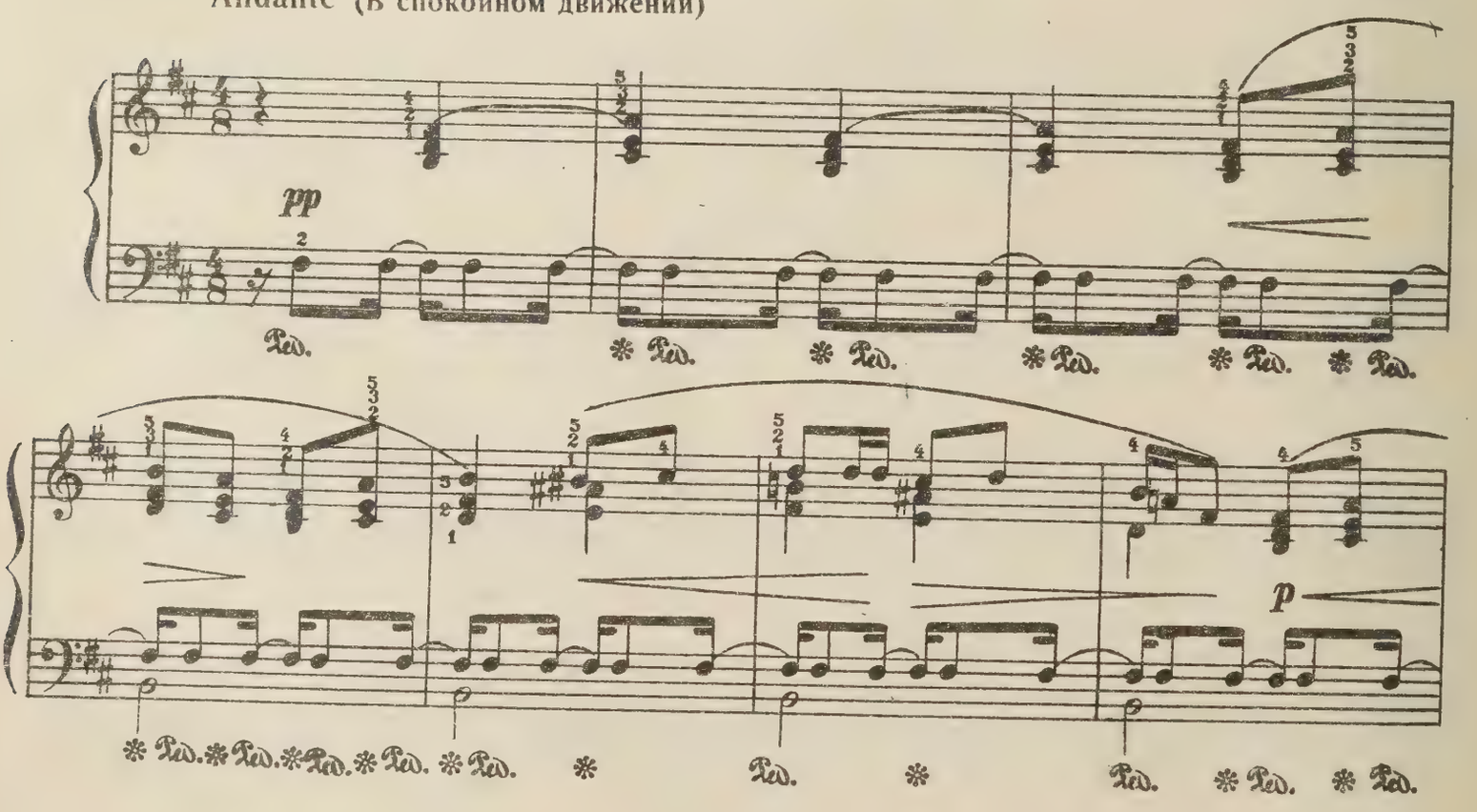


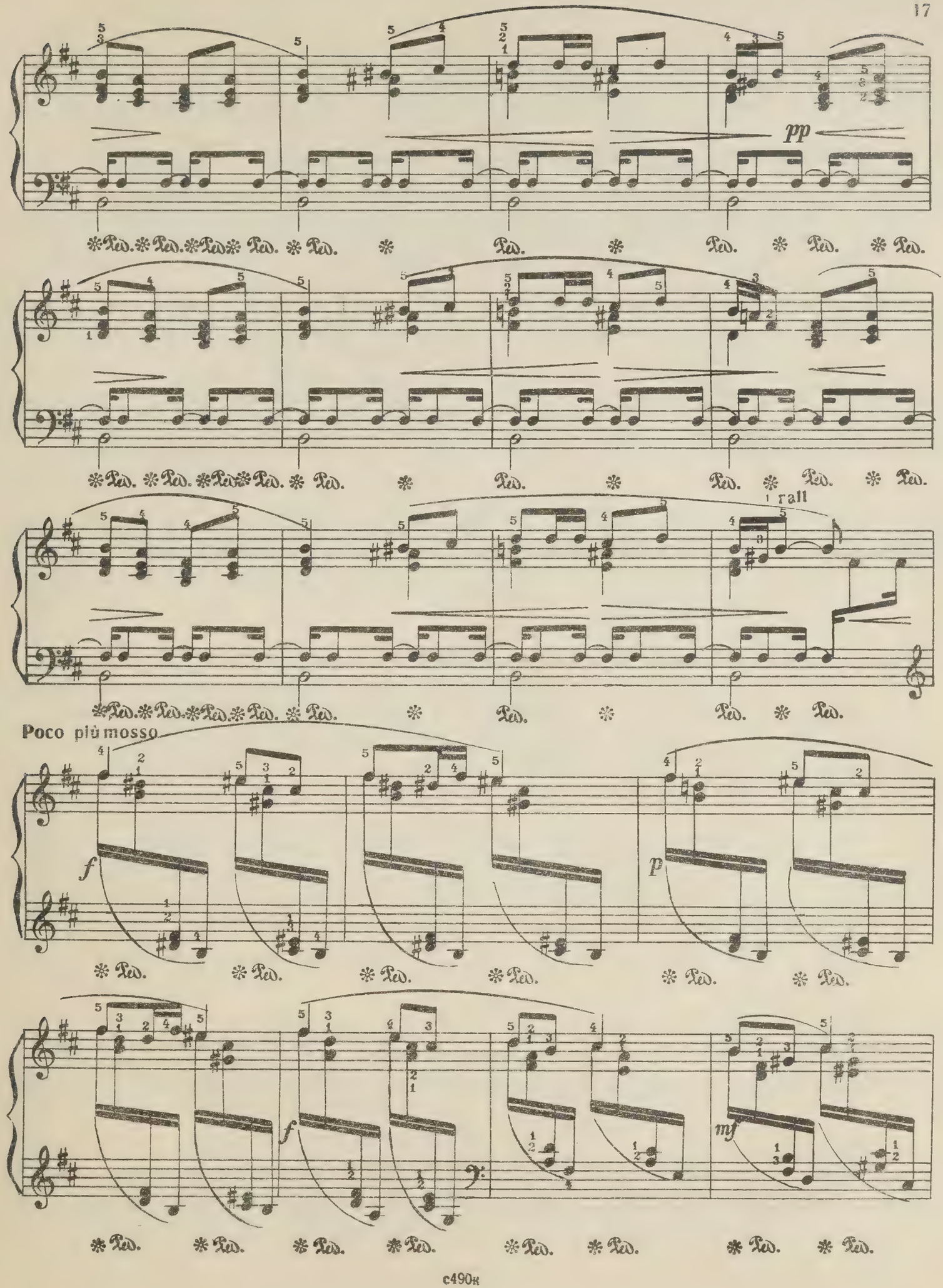


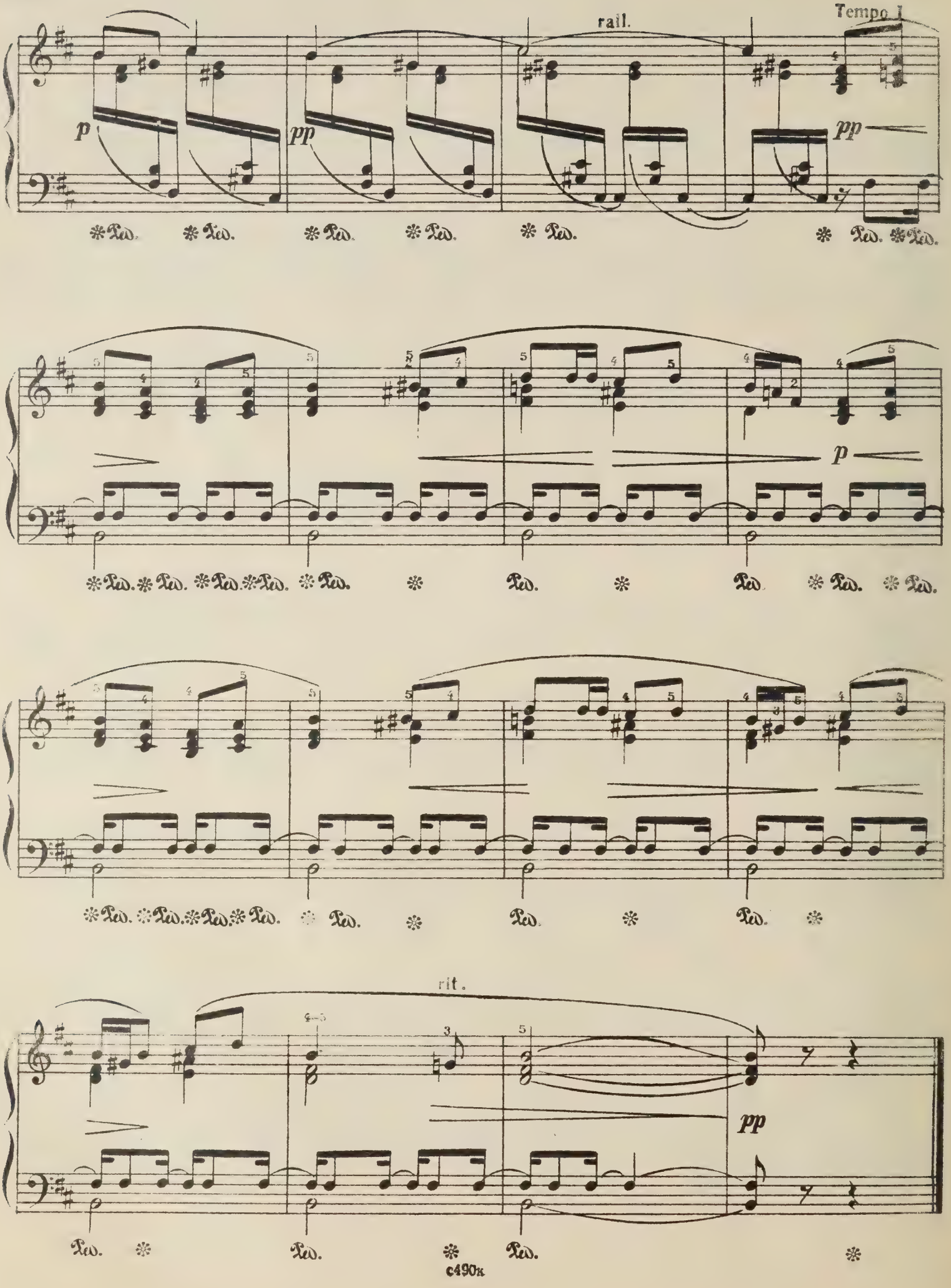
5. Вечер

соч. 43 № 5

Andante (В спокойном движении)



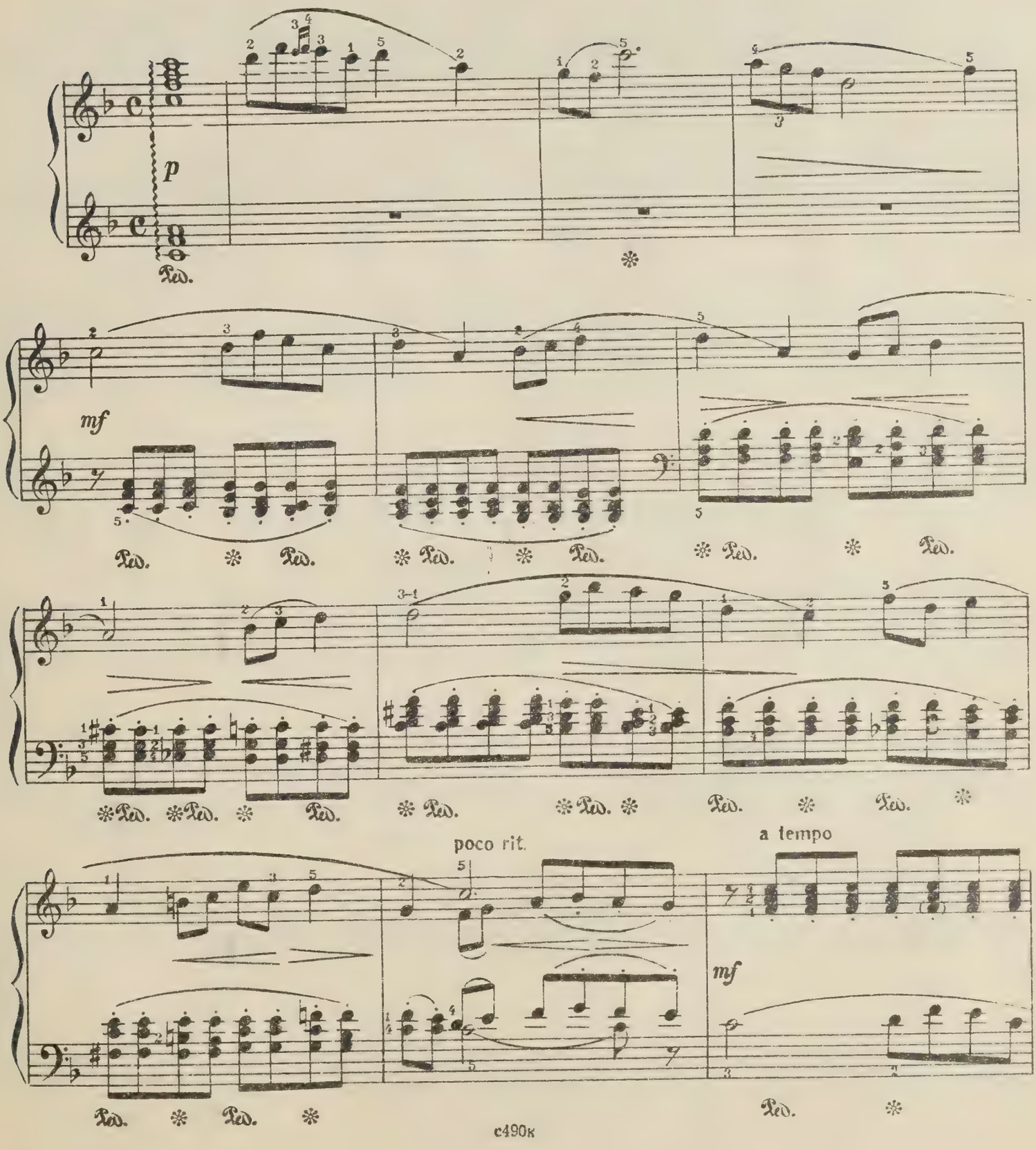

pp
rall
Poco più mosso
f
p
f
mf

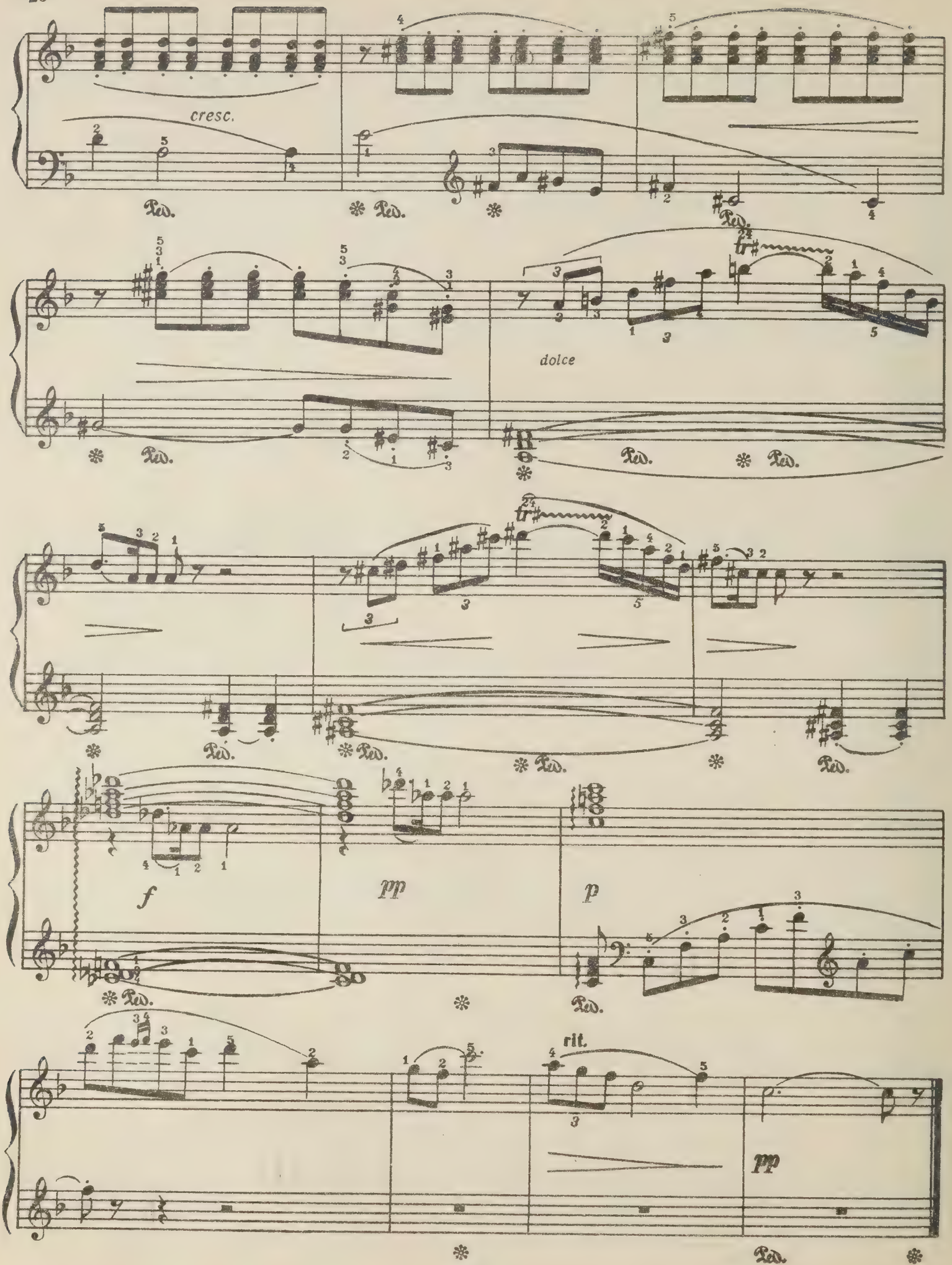

rall.
Tempo I
p
pp
pp
p
rit.
pp

6. Утро

соч. 43 № 4

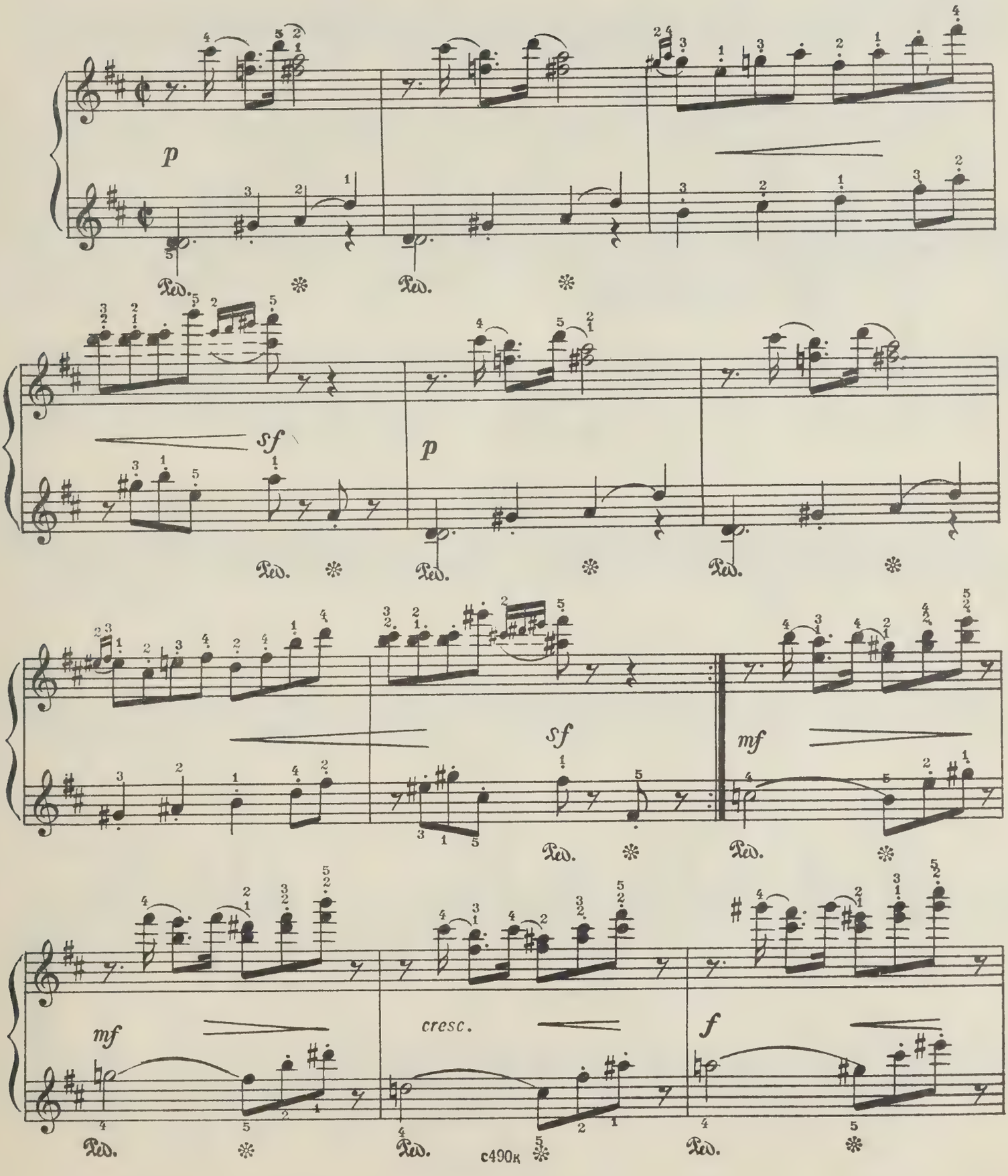
Andante (В спокойном движении)

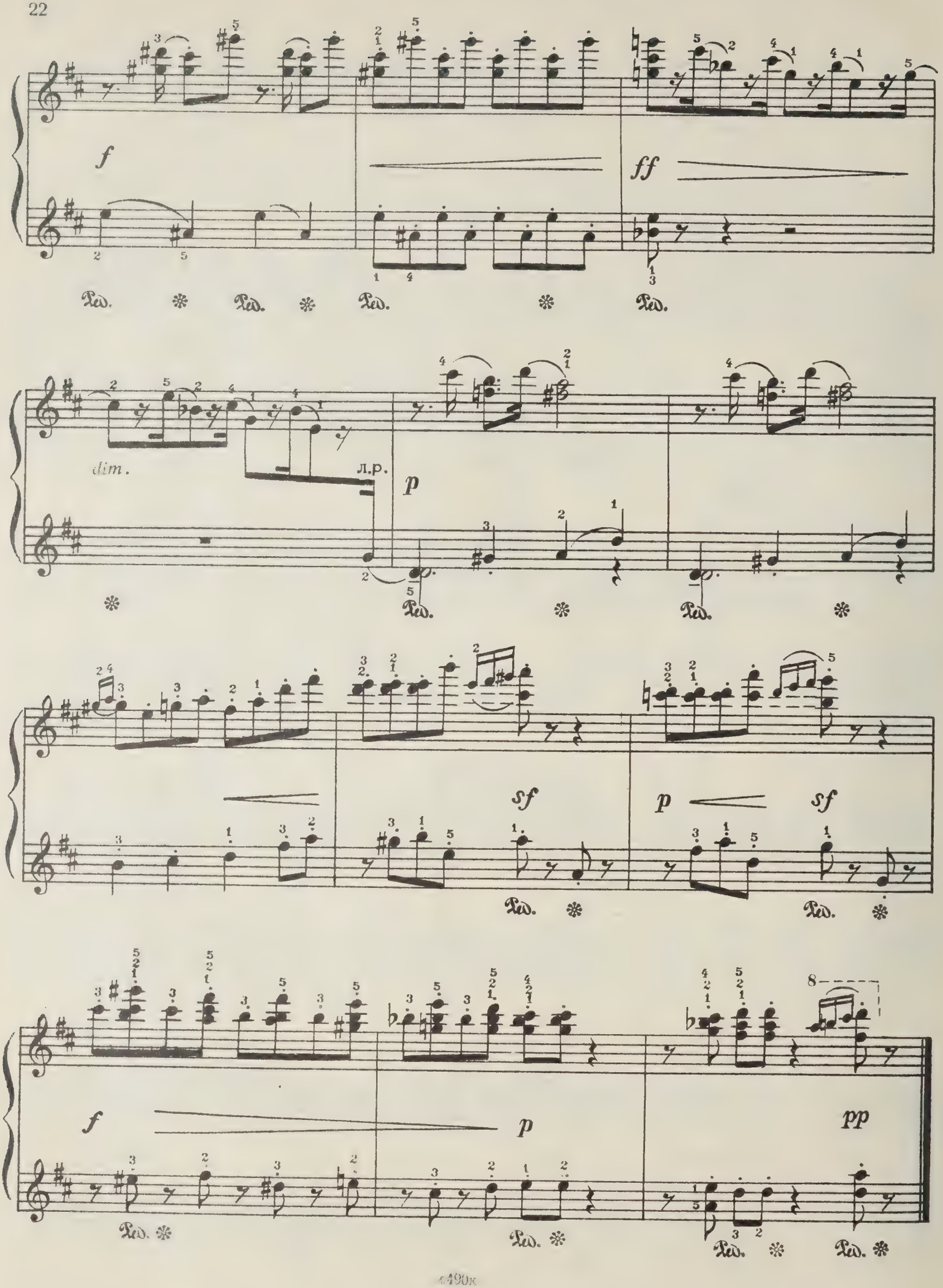



cresc.
dolce
f
pp
p
rit.
pp

7. Арлекин

Scherando (Шутливо) соч. 34 № 8

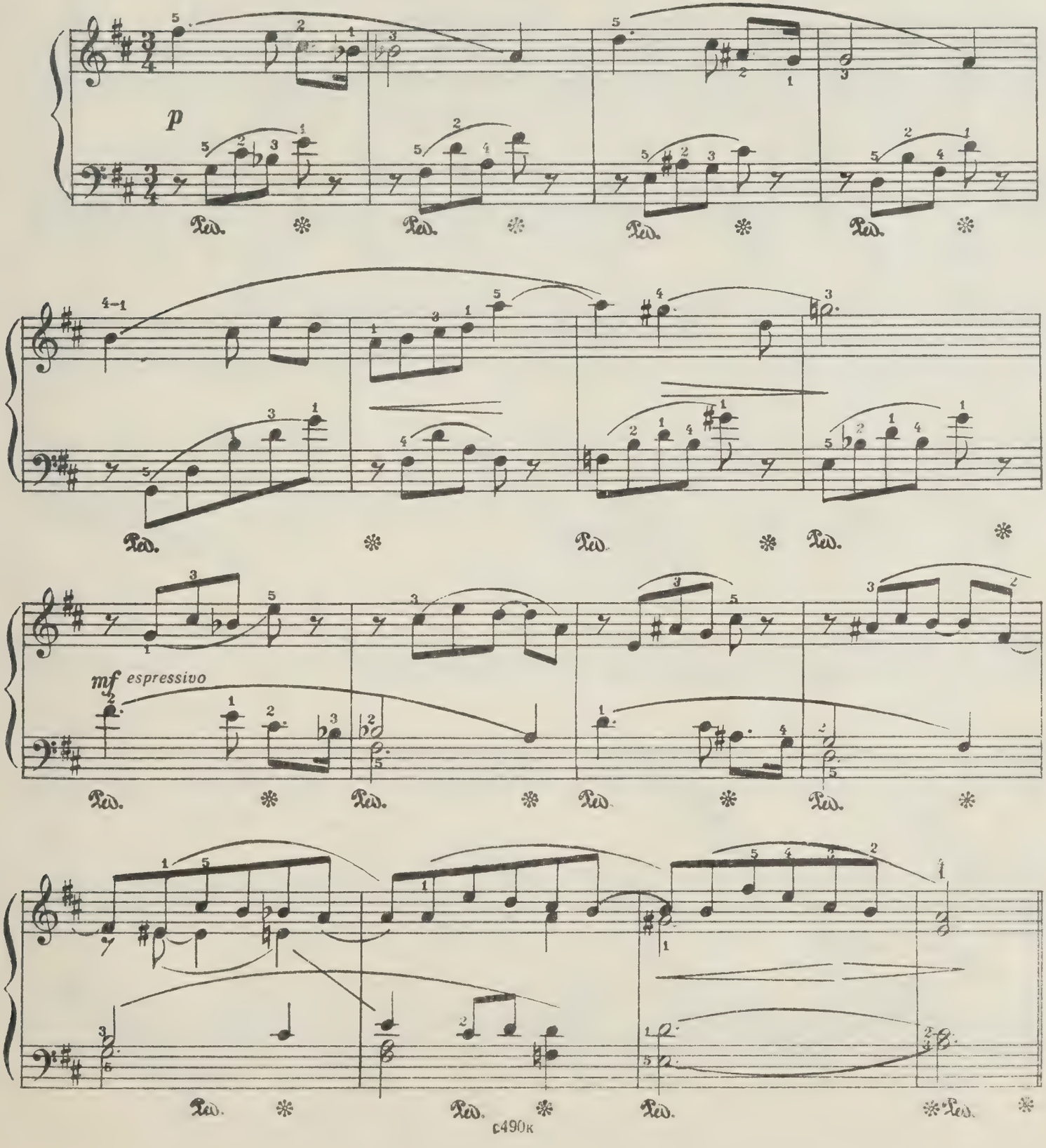


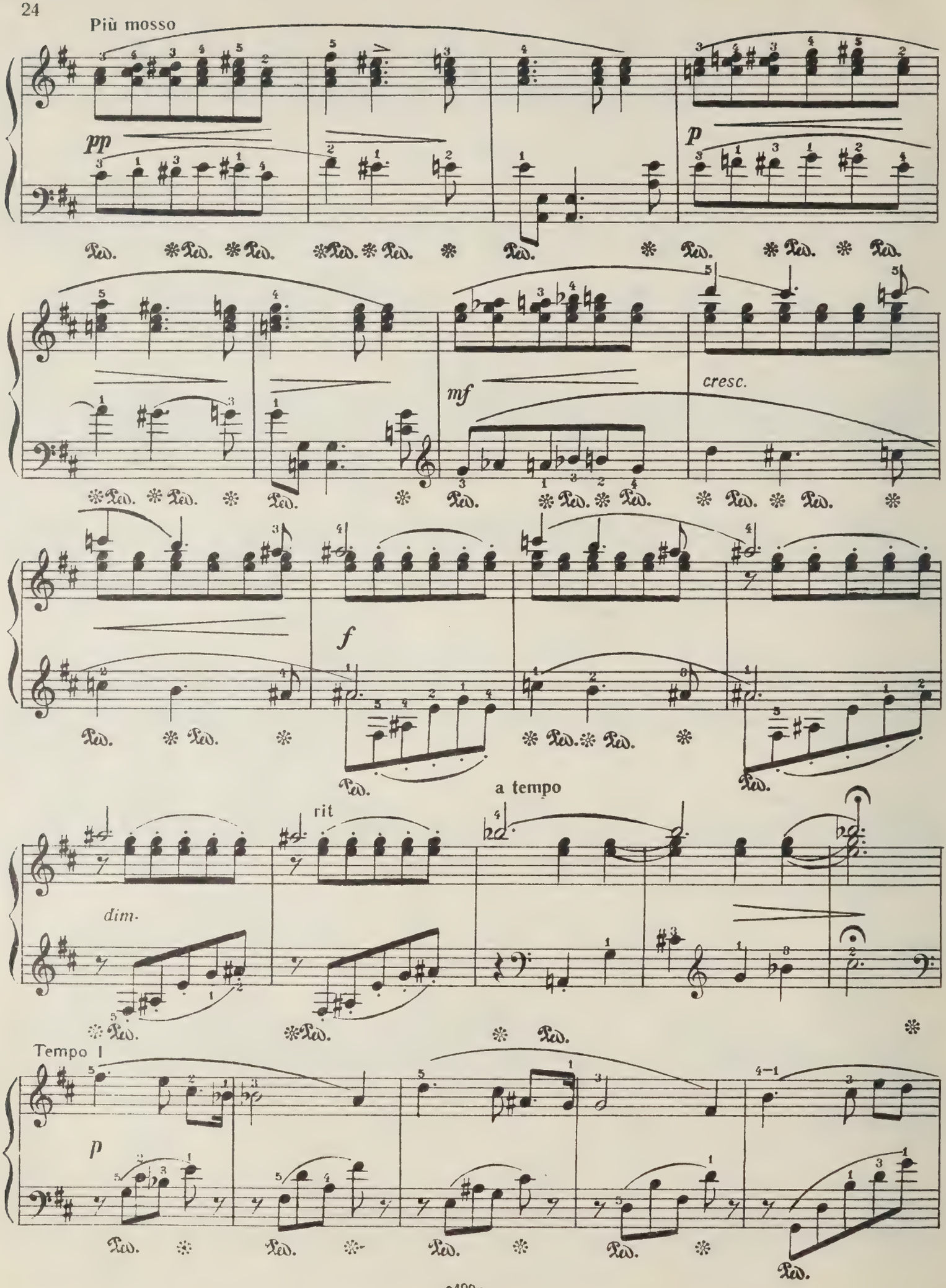

f
ff
dim.
л.р.
p
sf
p
sf
f
p
pp
8

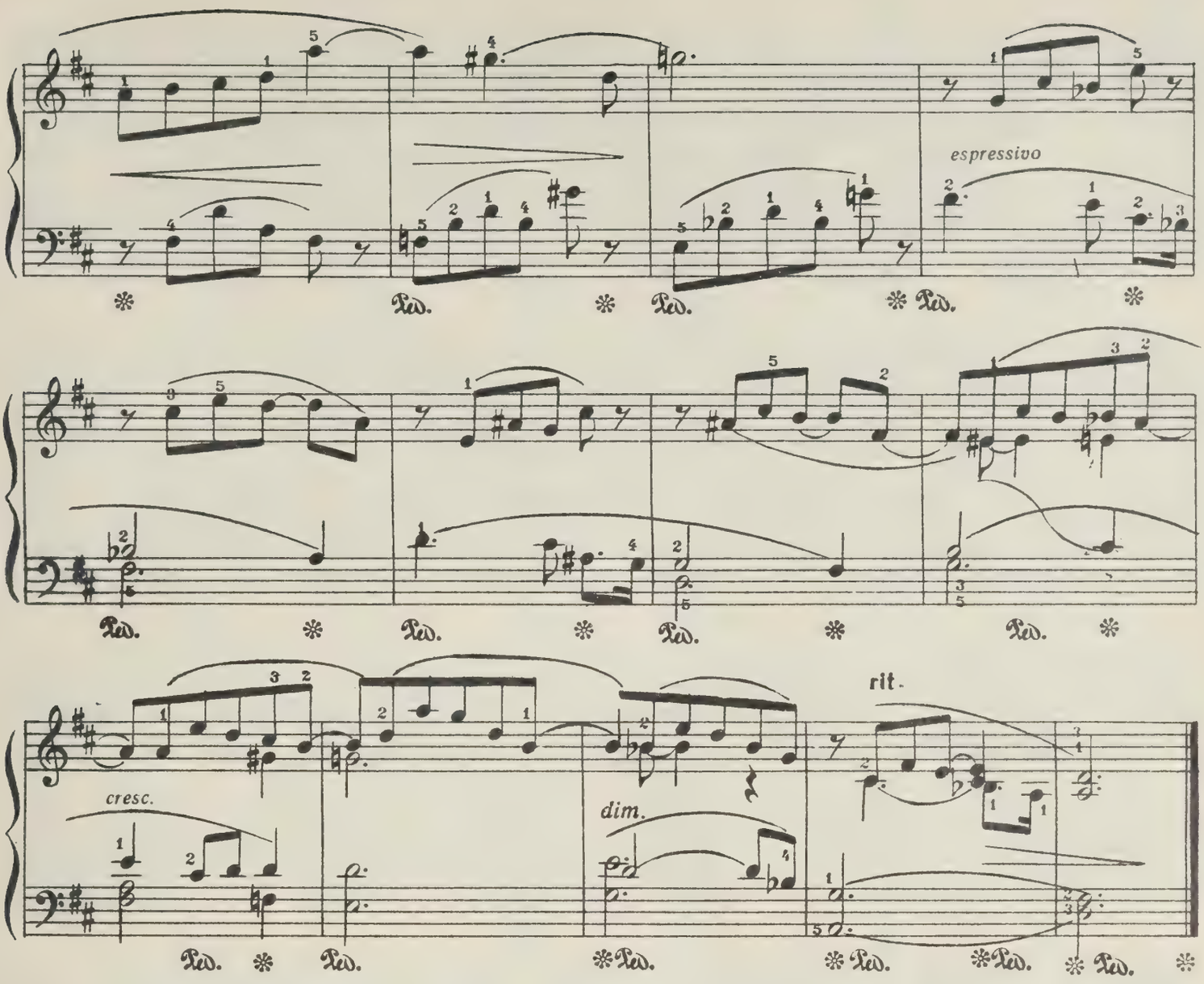
8. Листок из альбома

соч. 31 № 11

Tranquillo (Спокойно)



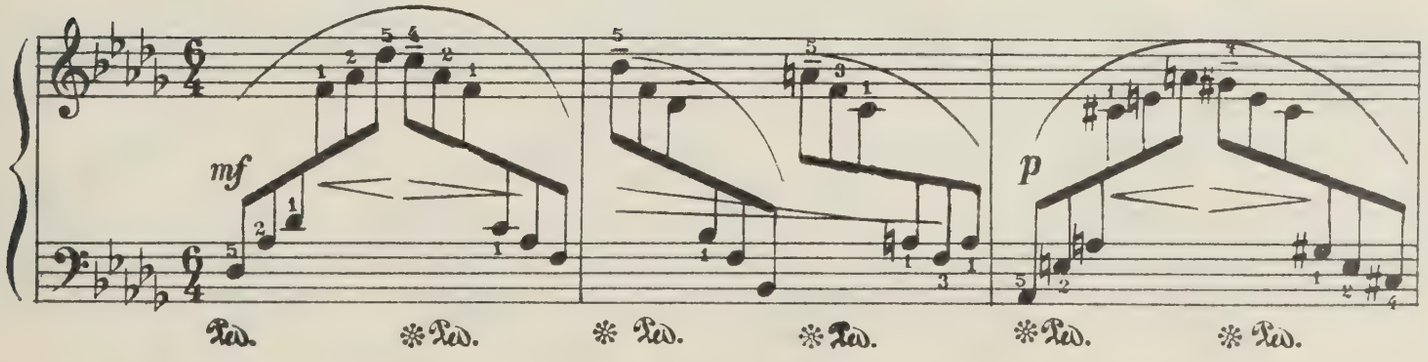

Più mosso
pp
p
mf
cresc.
f
a tempo
rit
dim.
Tempo I
p

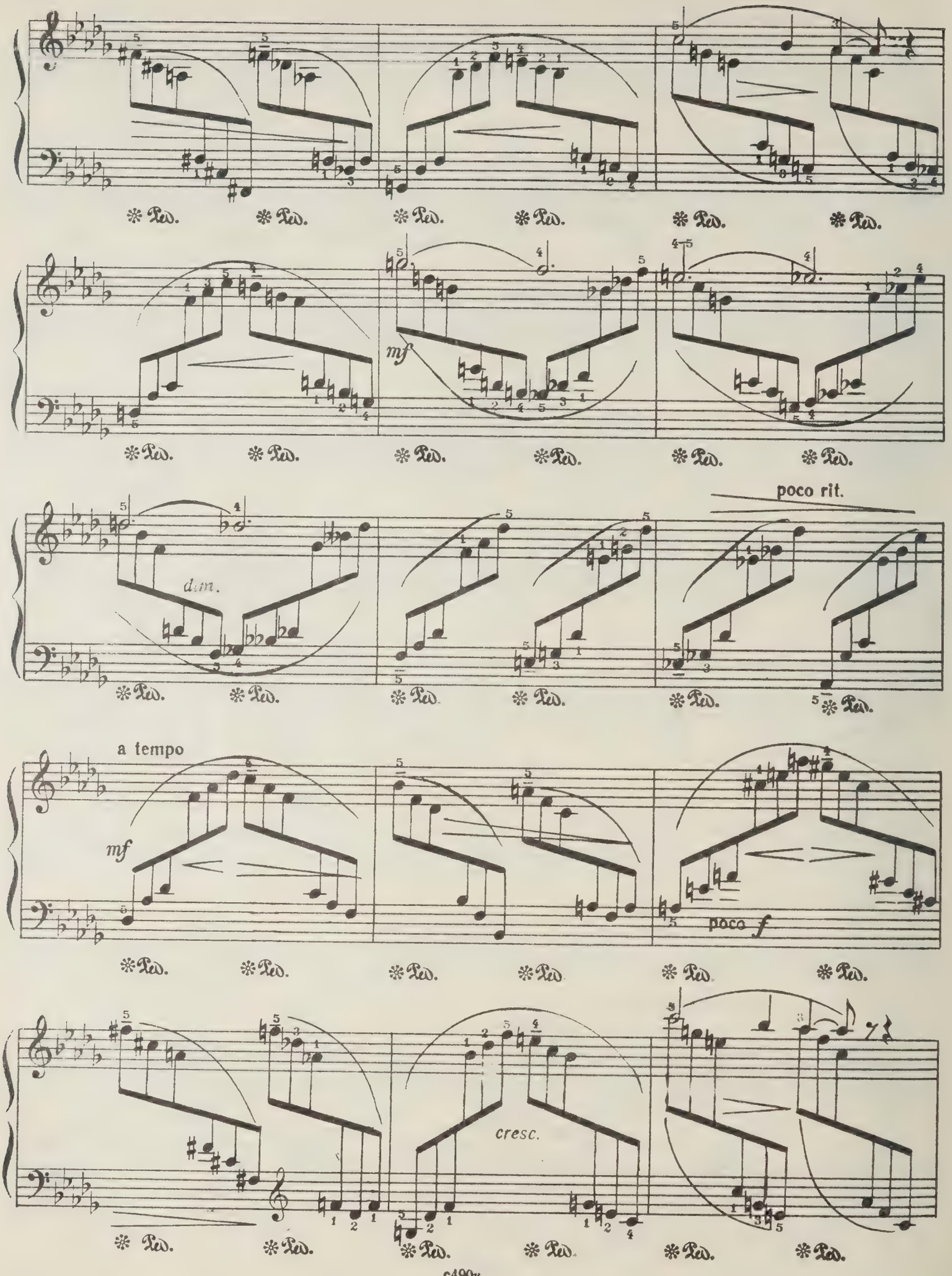


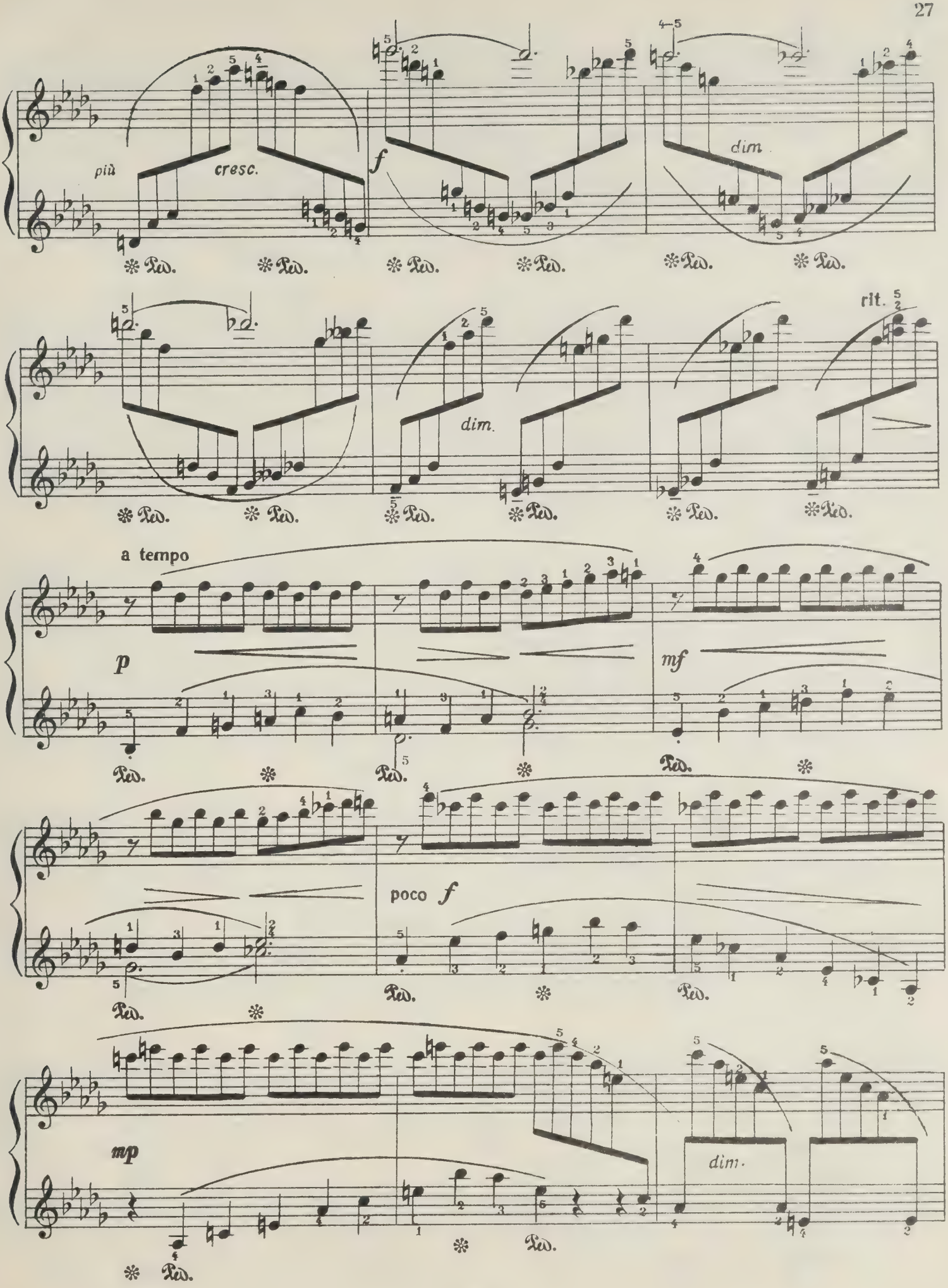
9. Прелюдия

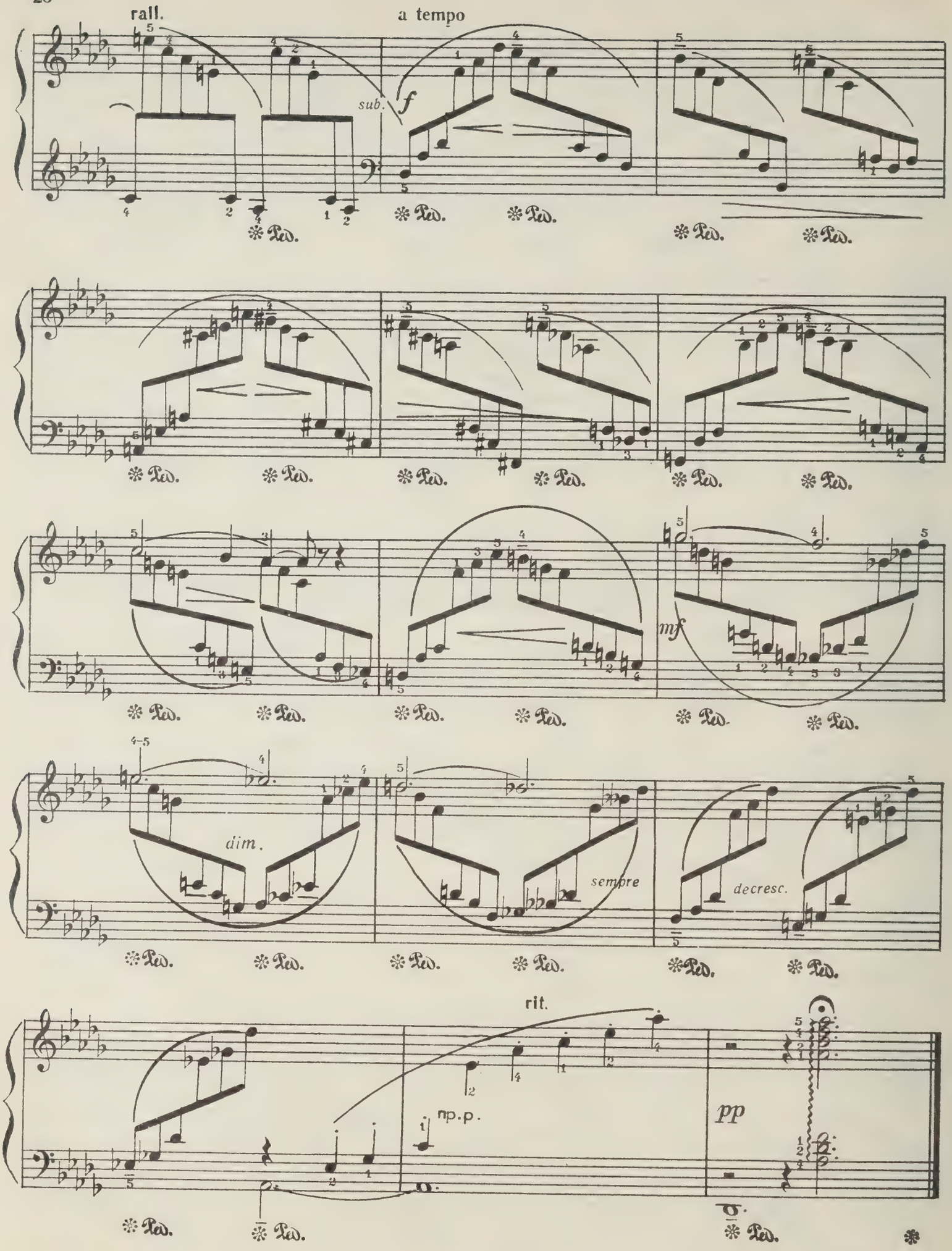
соч. 43, № 1

Moderato (Умеренно)




mf
dim.
poco rit.
a tempo
mf
poco f
cresc.

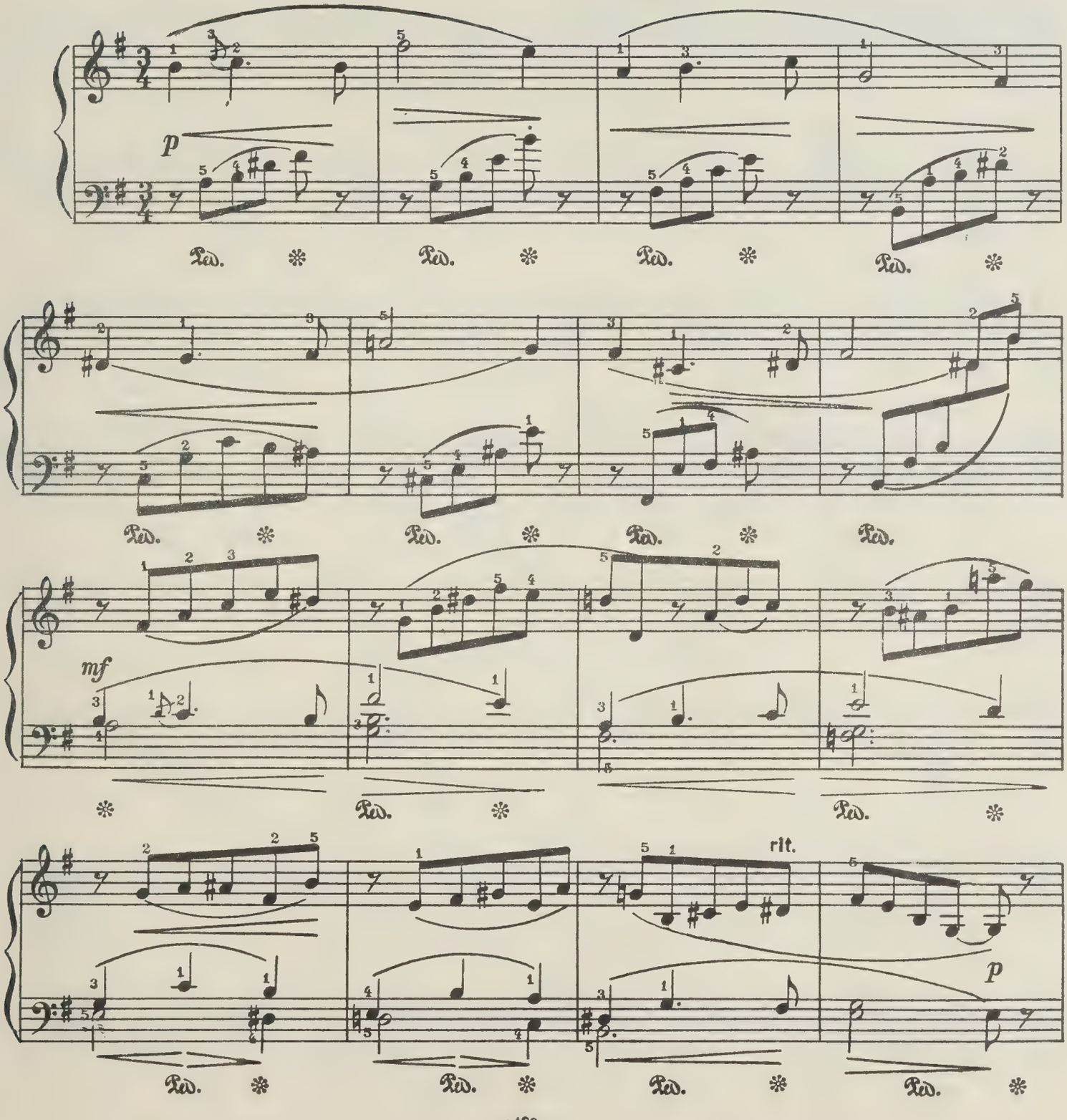

più
cresc.
f
dim.
dim.
rit.
a tempo
p
mf
poco f
mp
dim.

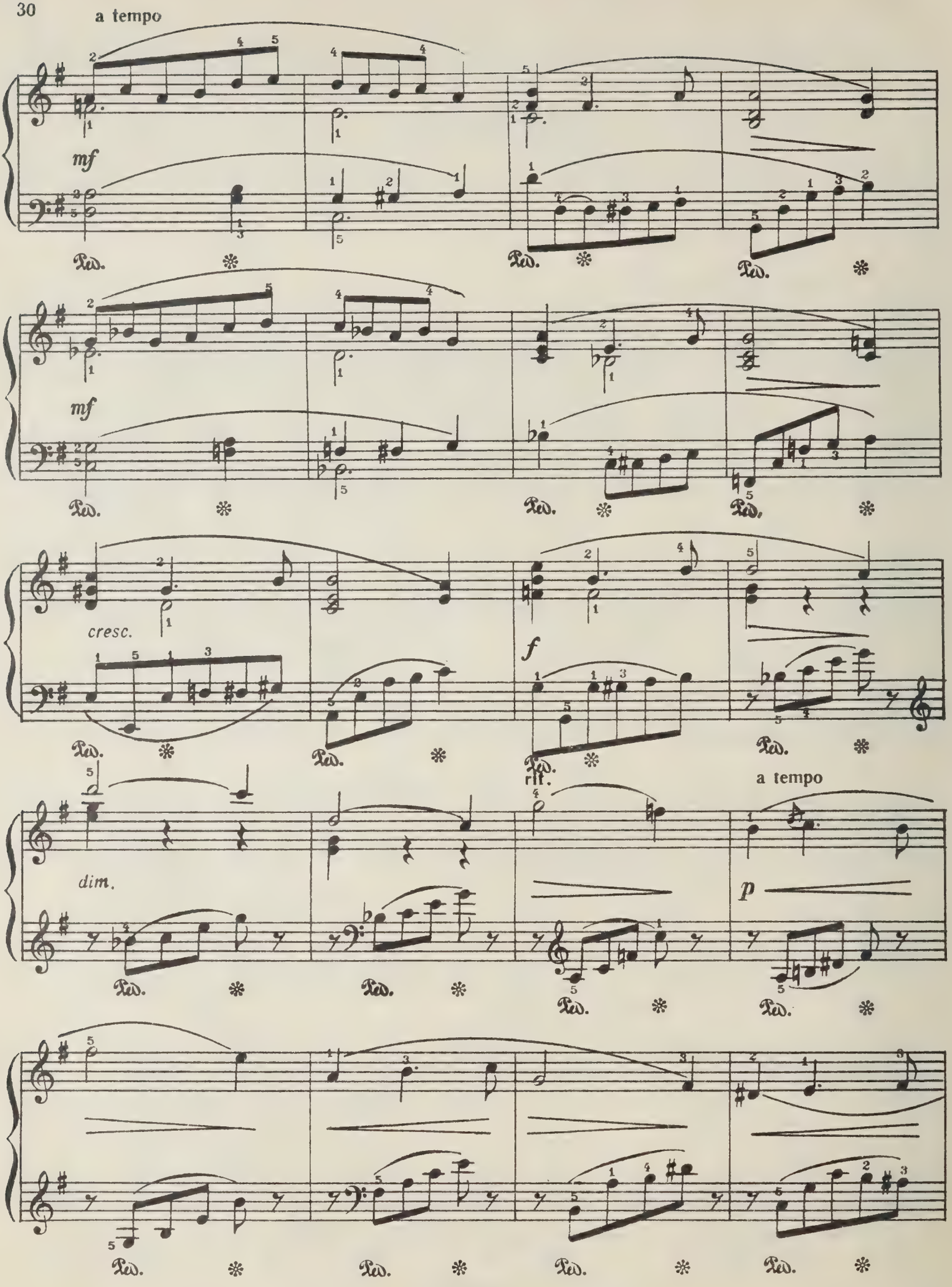

rall.
a tempo
sub.
f
mf
dim.
sempre
decresc.
rit.
mp.p.
pp
Ped.

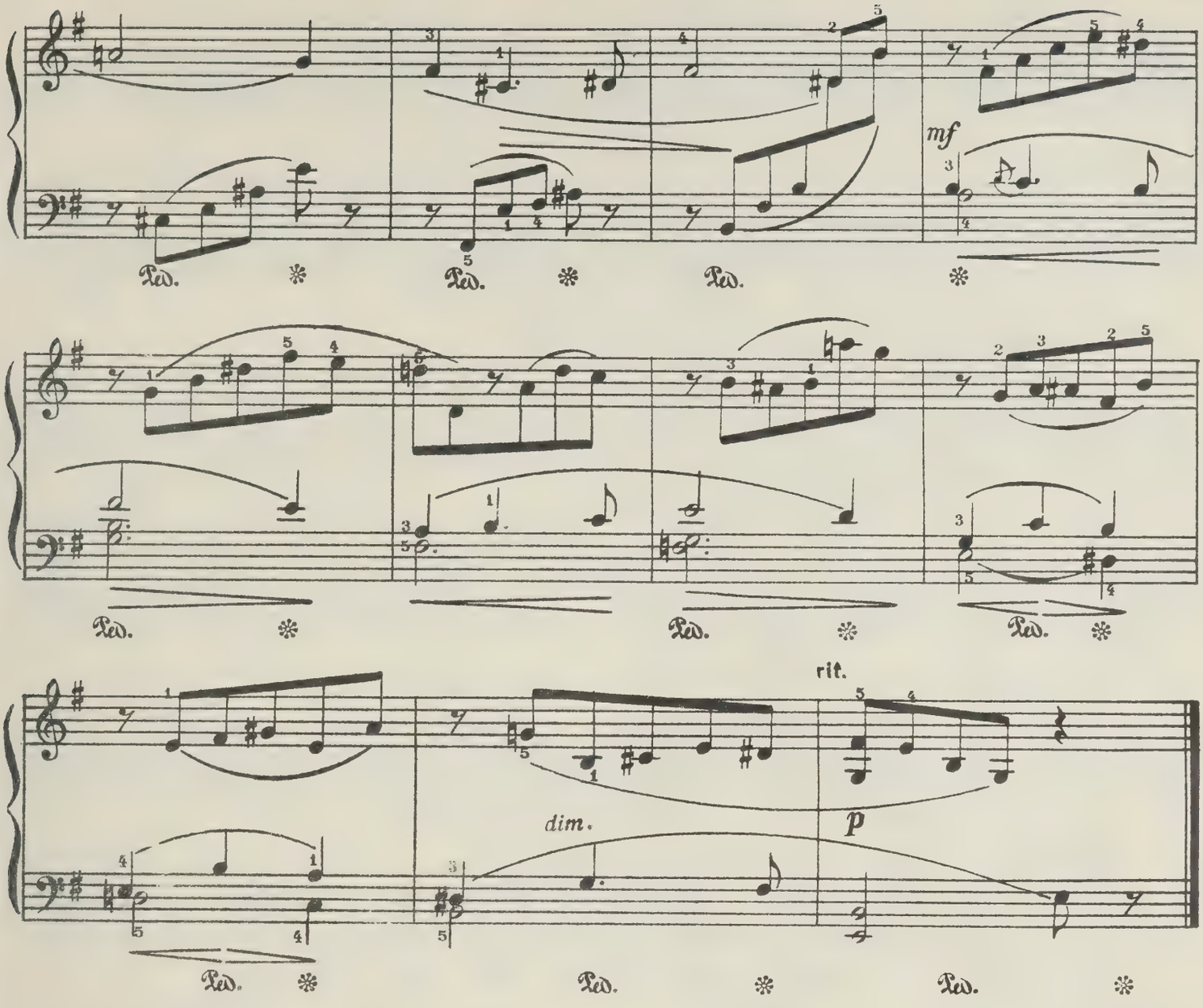
10. Романс

Tranquillo (Спокойно)

соч. 31 № 7

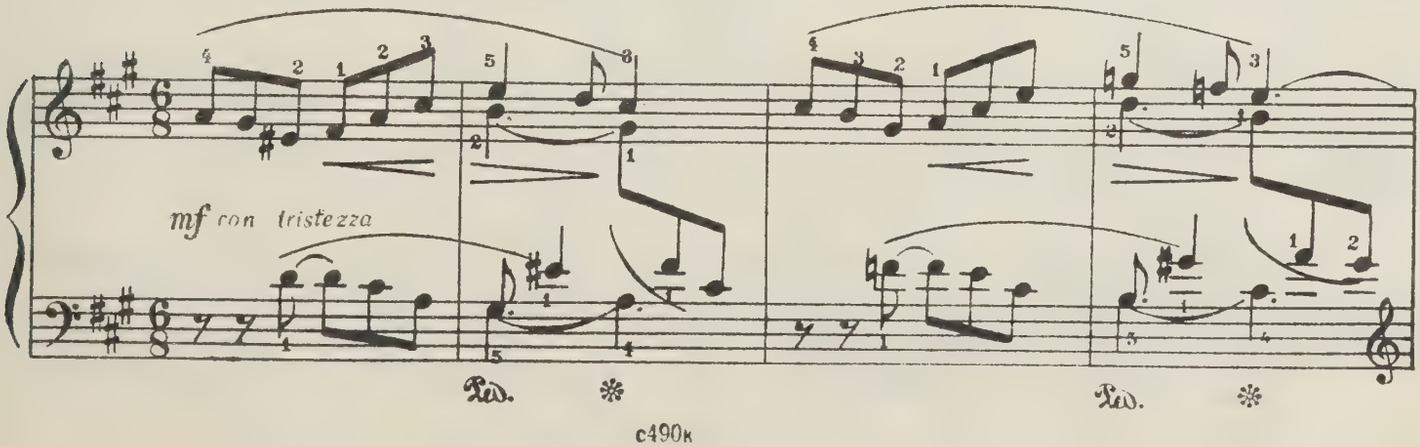


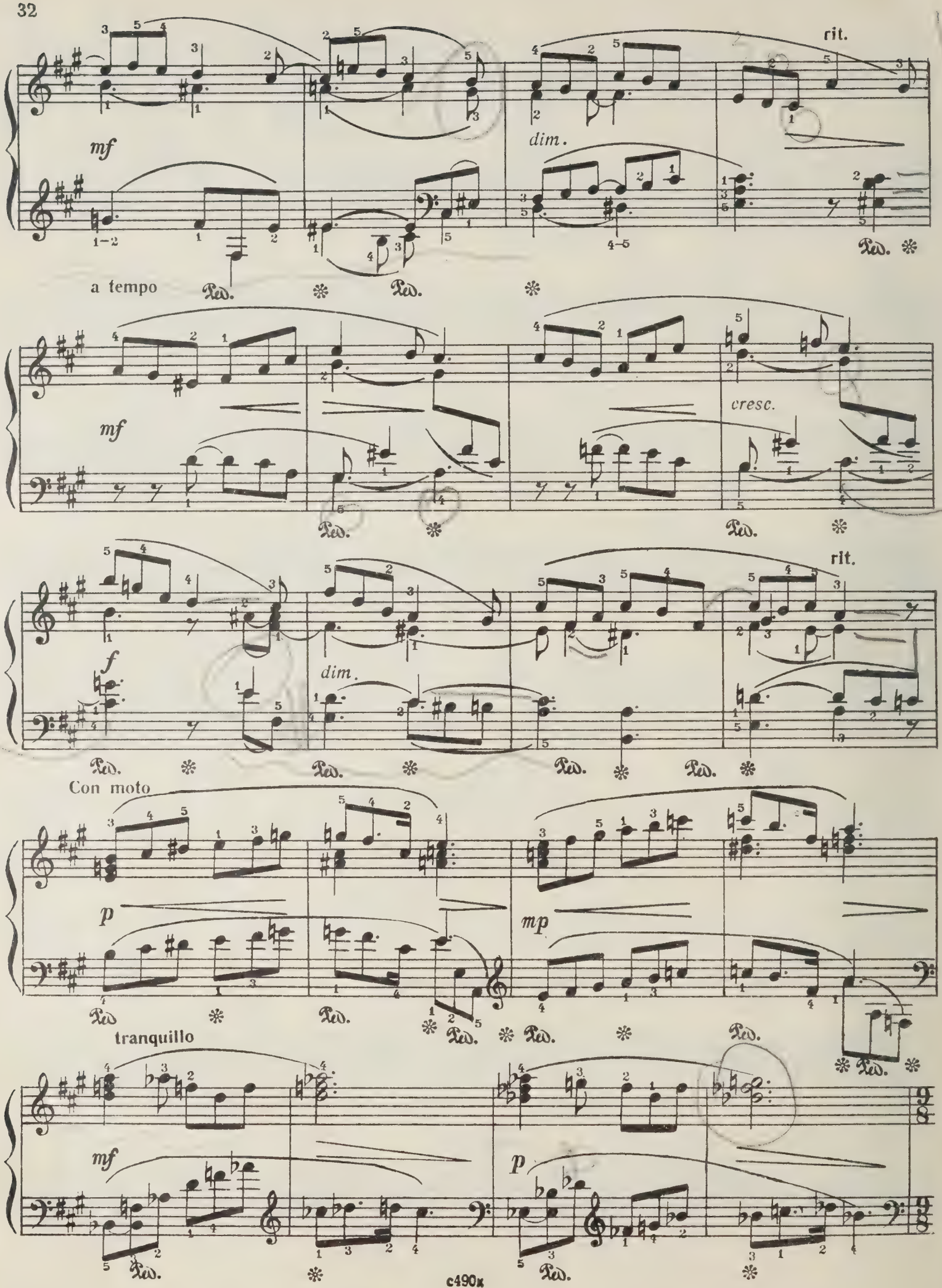

a tempo
mf
mf
cresc.
f
rit.
a tempo
dim.
p

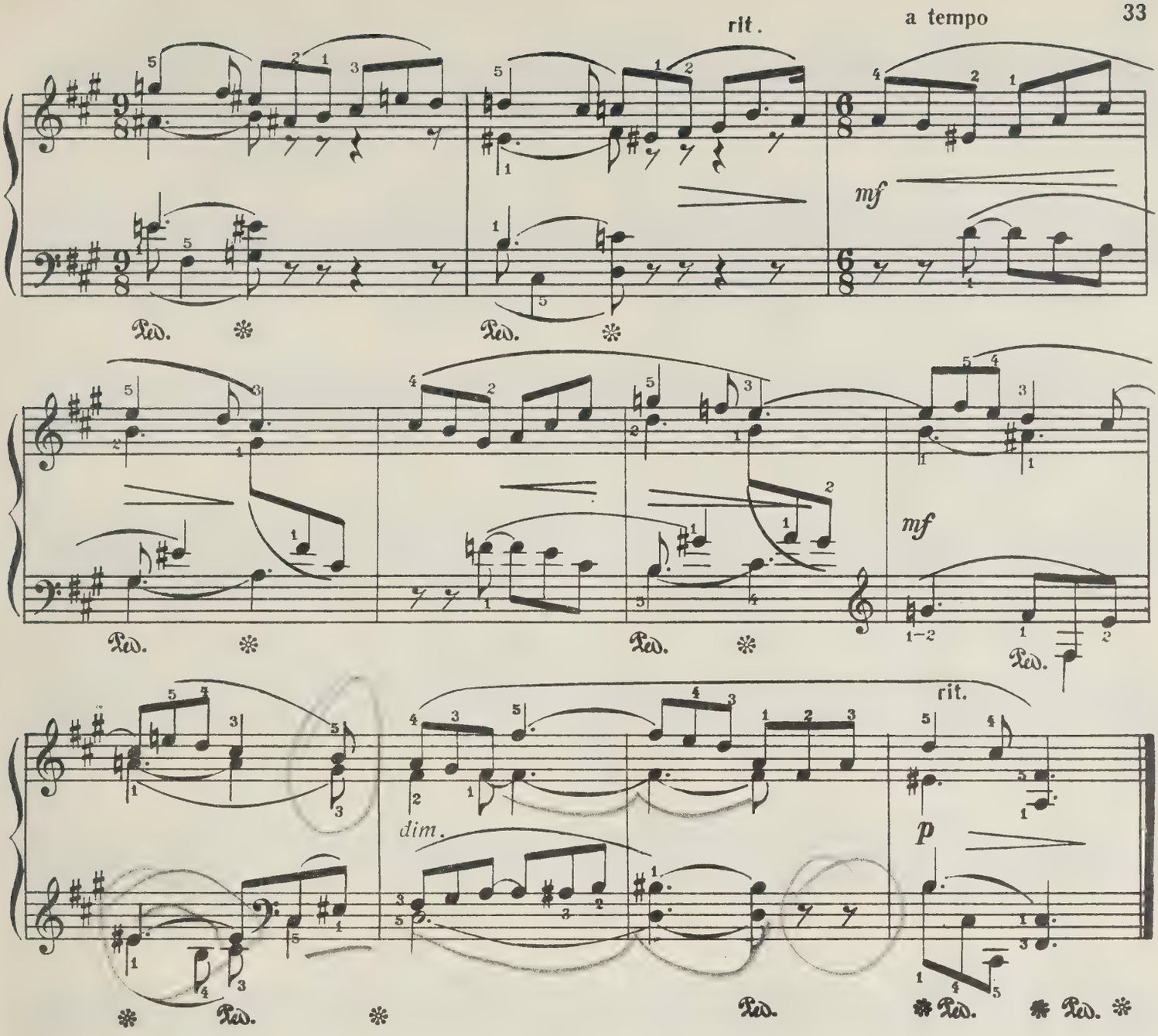


11. Маленькая поэма

Allegro ma non troppo (Не слишком медленно) соч. 34 № 1



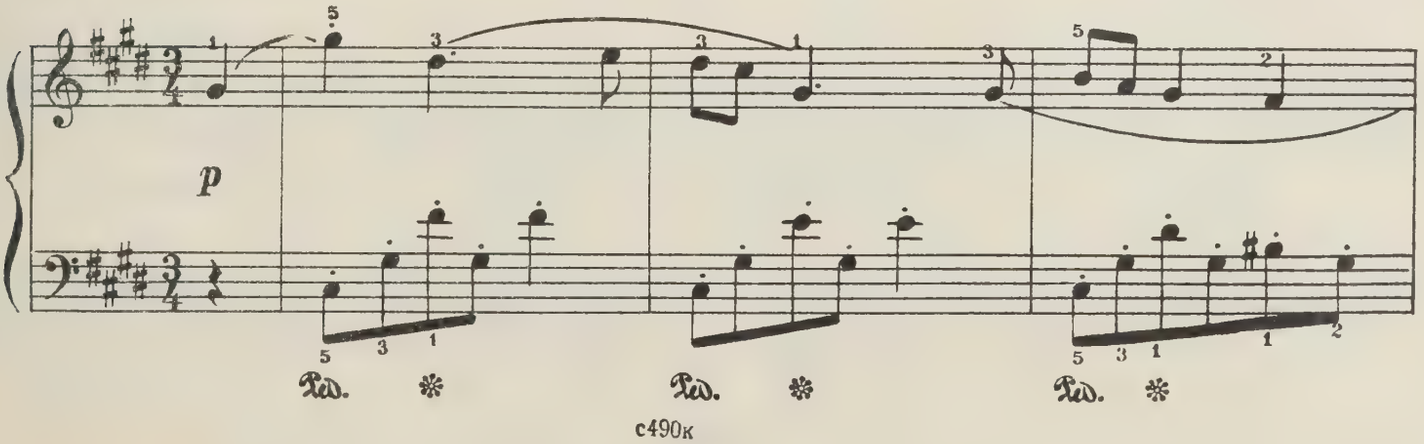

rit.
mf
dim.
a tempo
mf
cresc.
f
dim.
rit.
Con moto
p
mp
tranquillo
mf
p

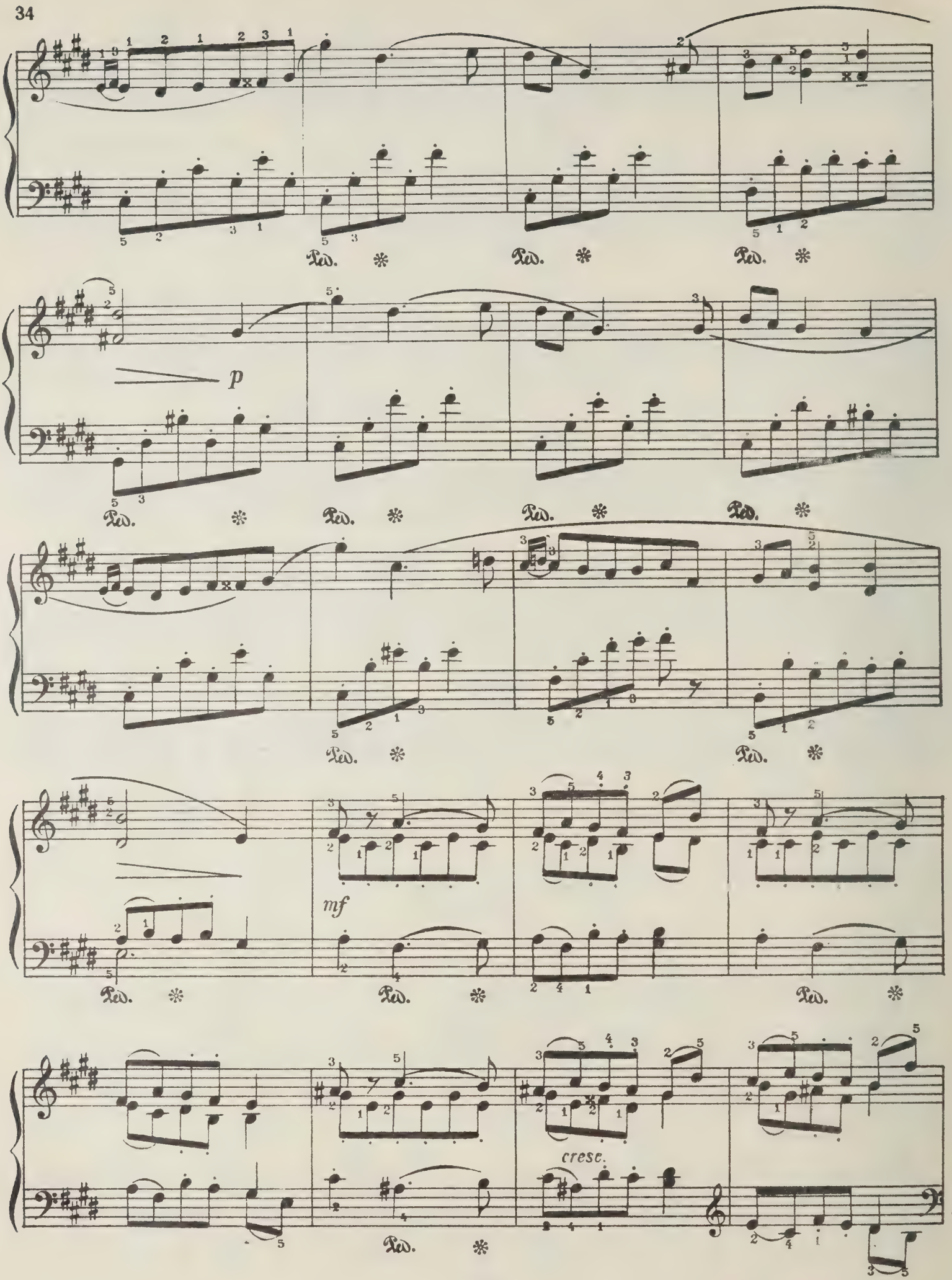


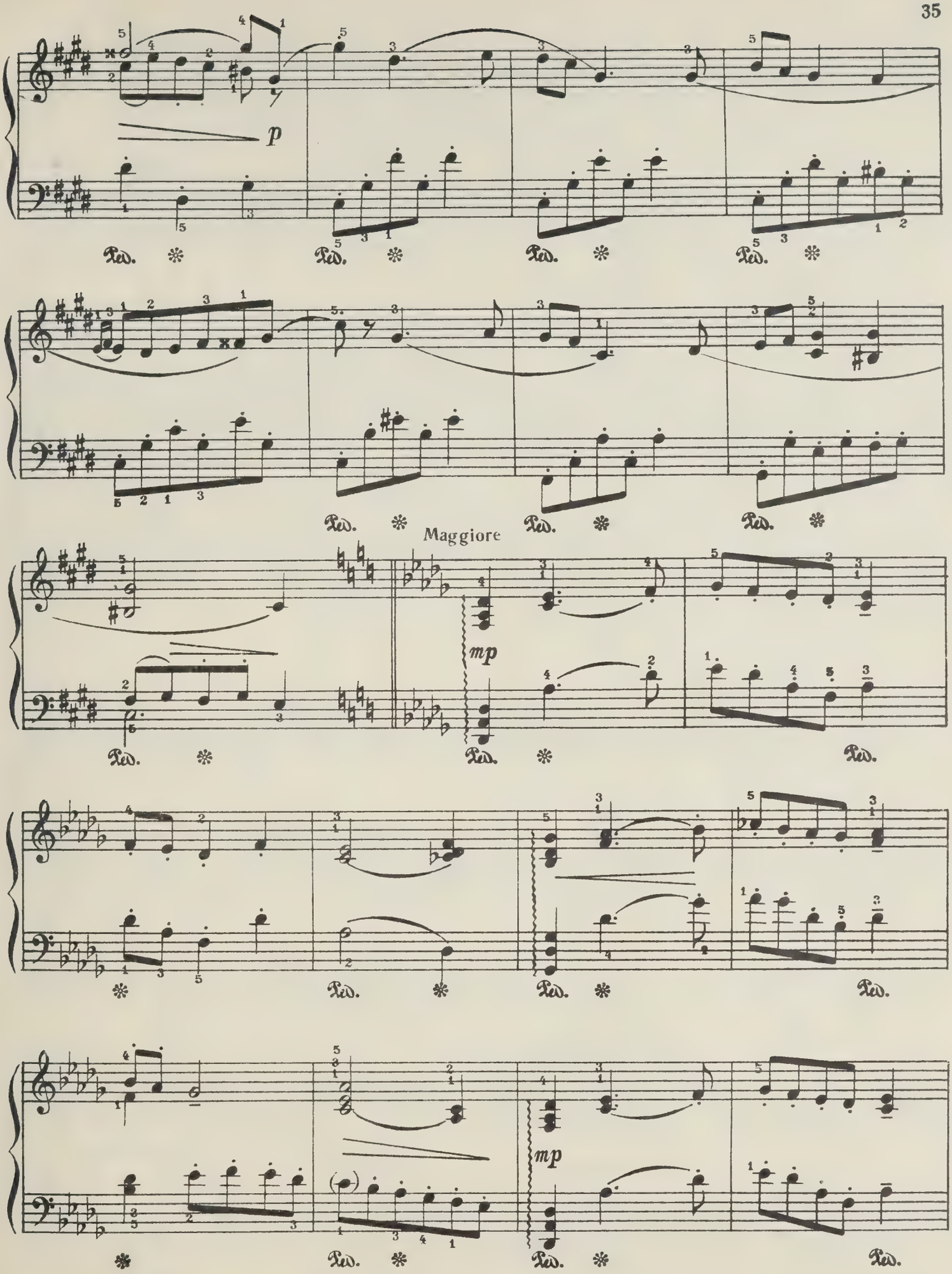
12. Пастораль

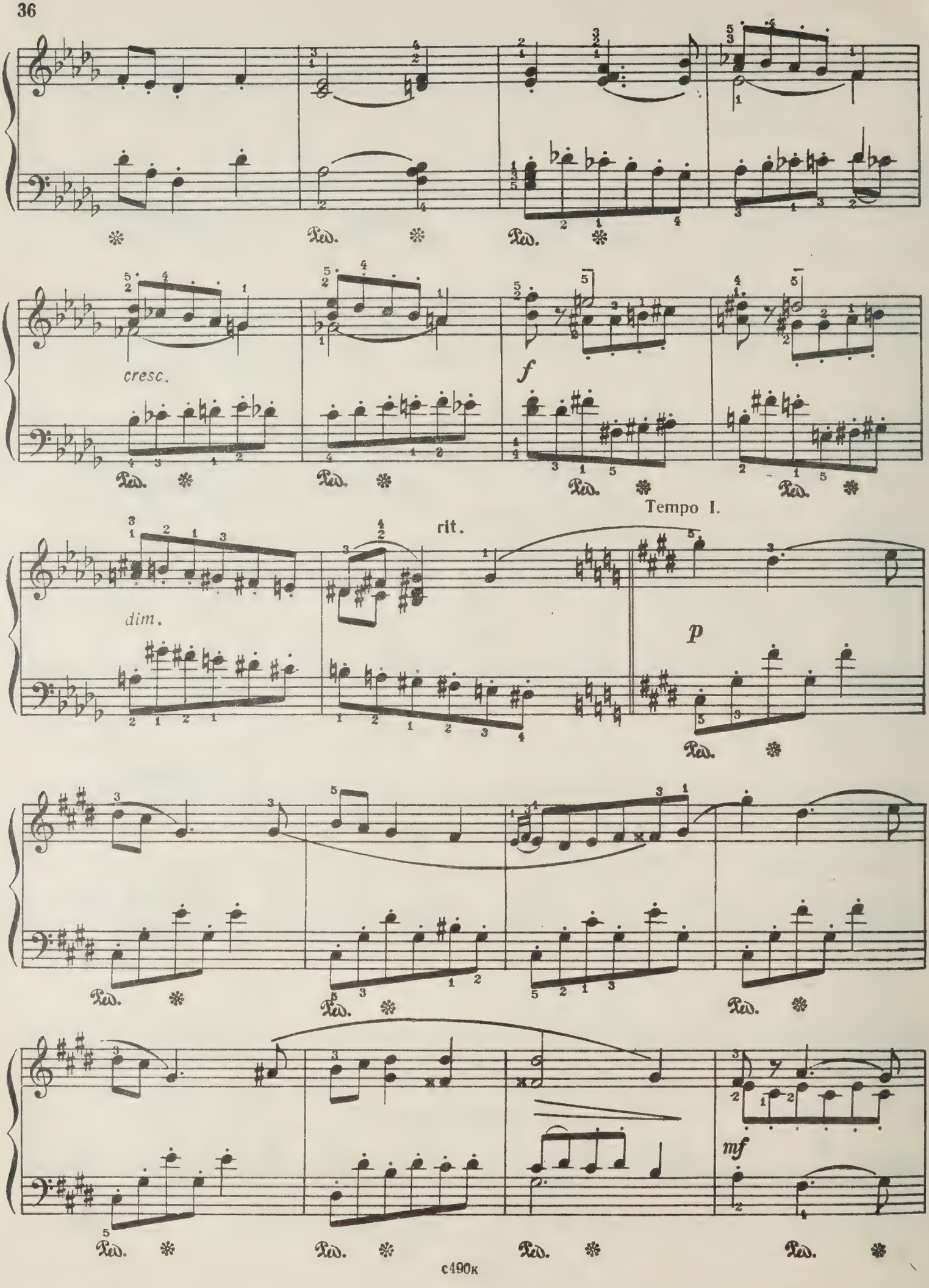
Tempo di menuetto (В темпе менуэта)

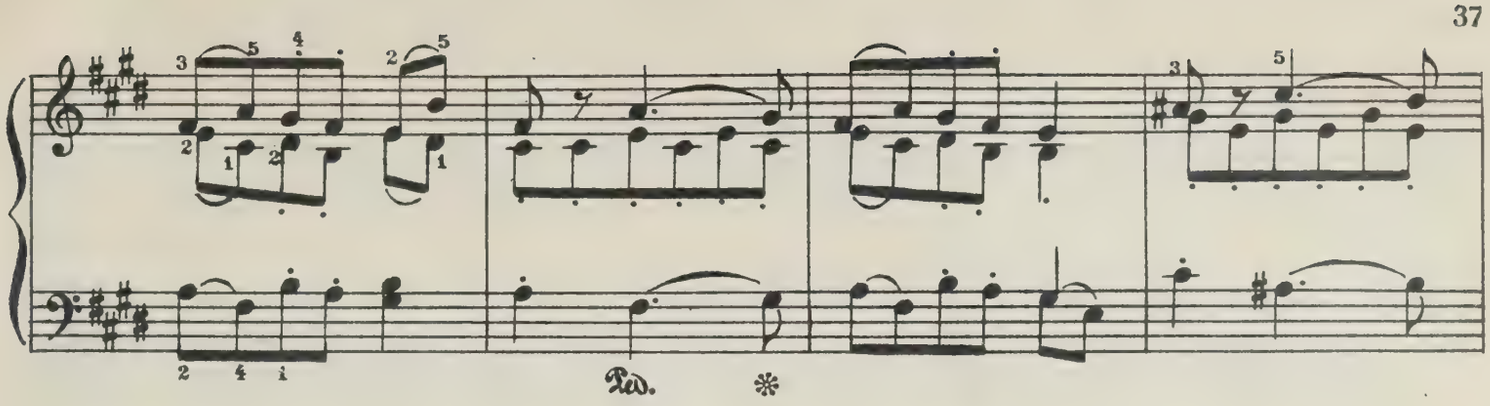
соч. 34 № 22

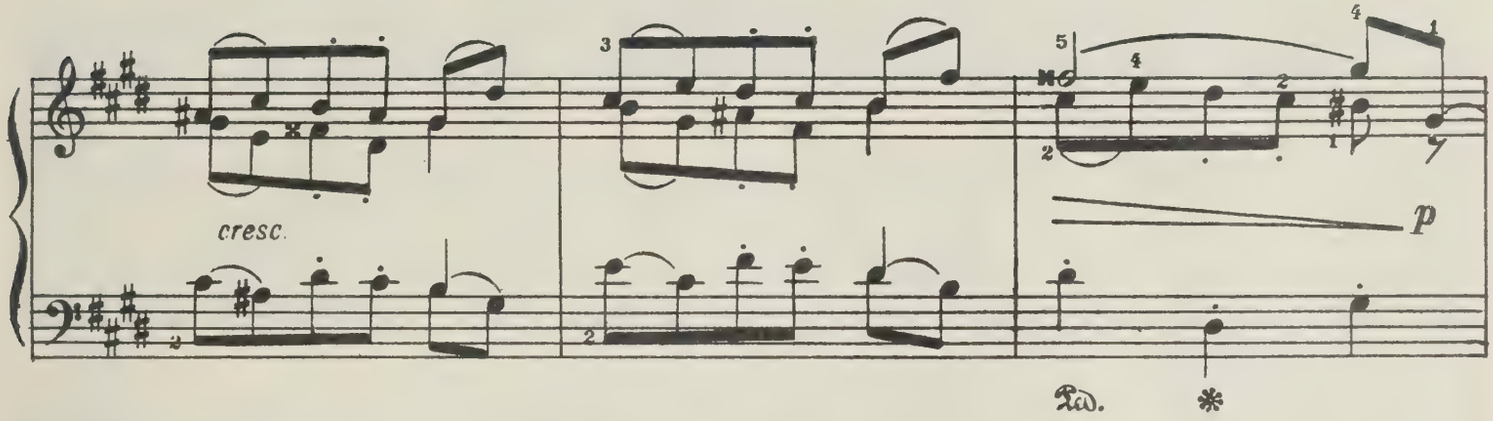


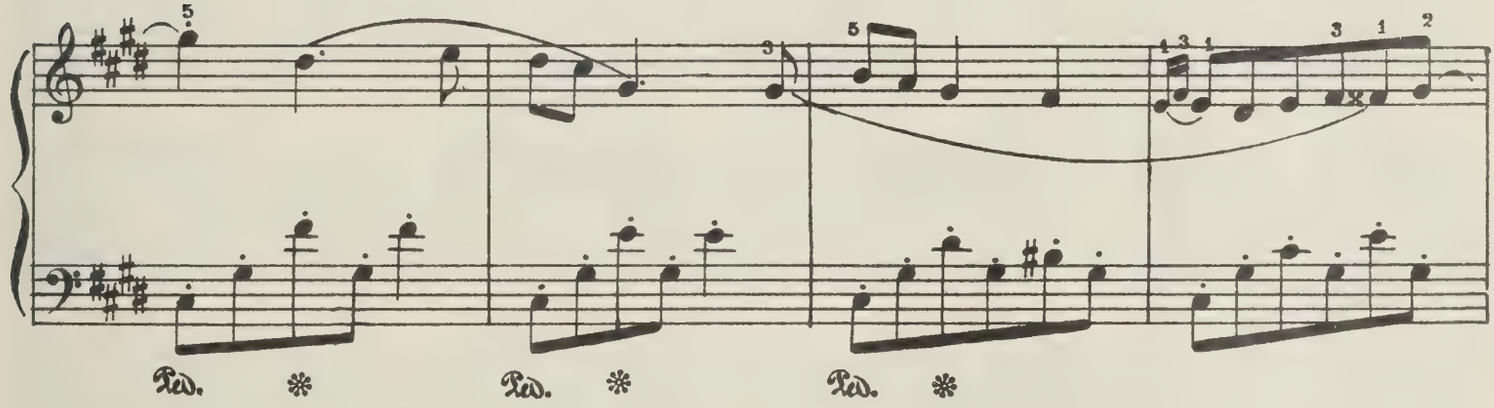

p
mf
cresc.

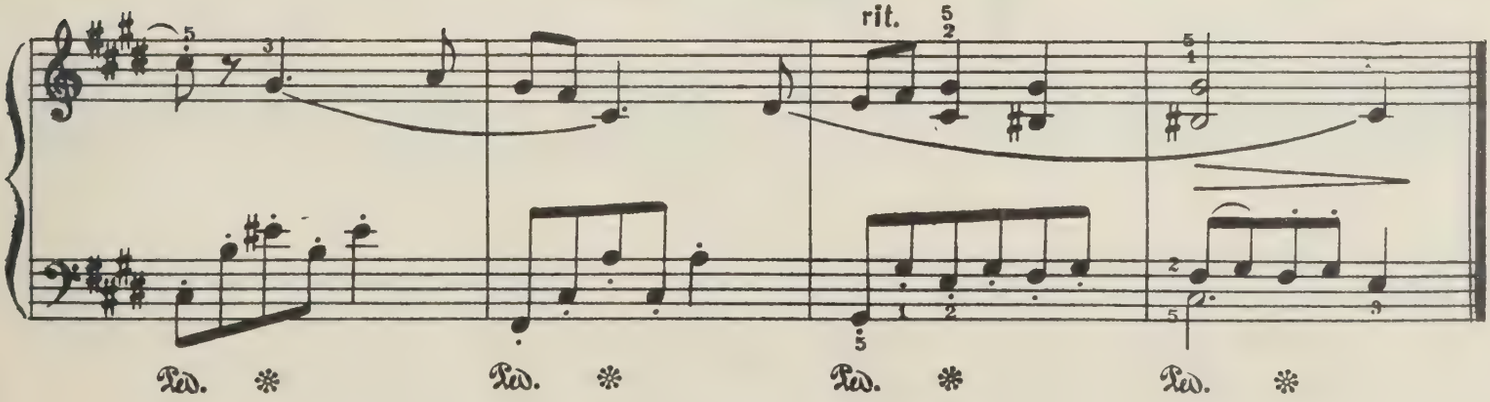

p
Ped.
Maggiore
mp


cresc.
f
Tempo I.
rit.
dim.
p
mf



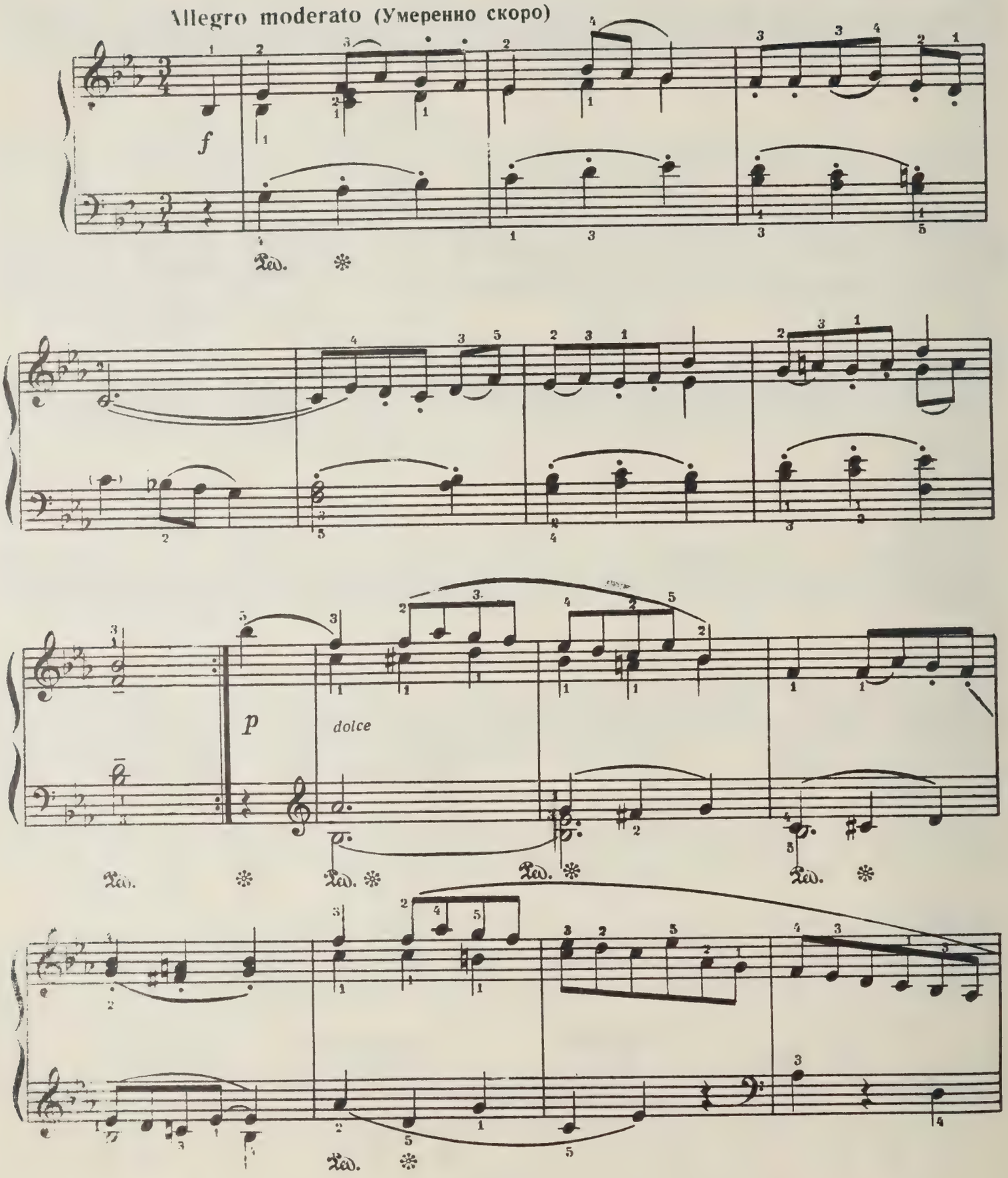

cresc.
p

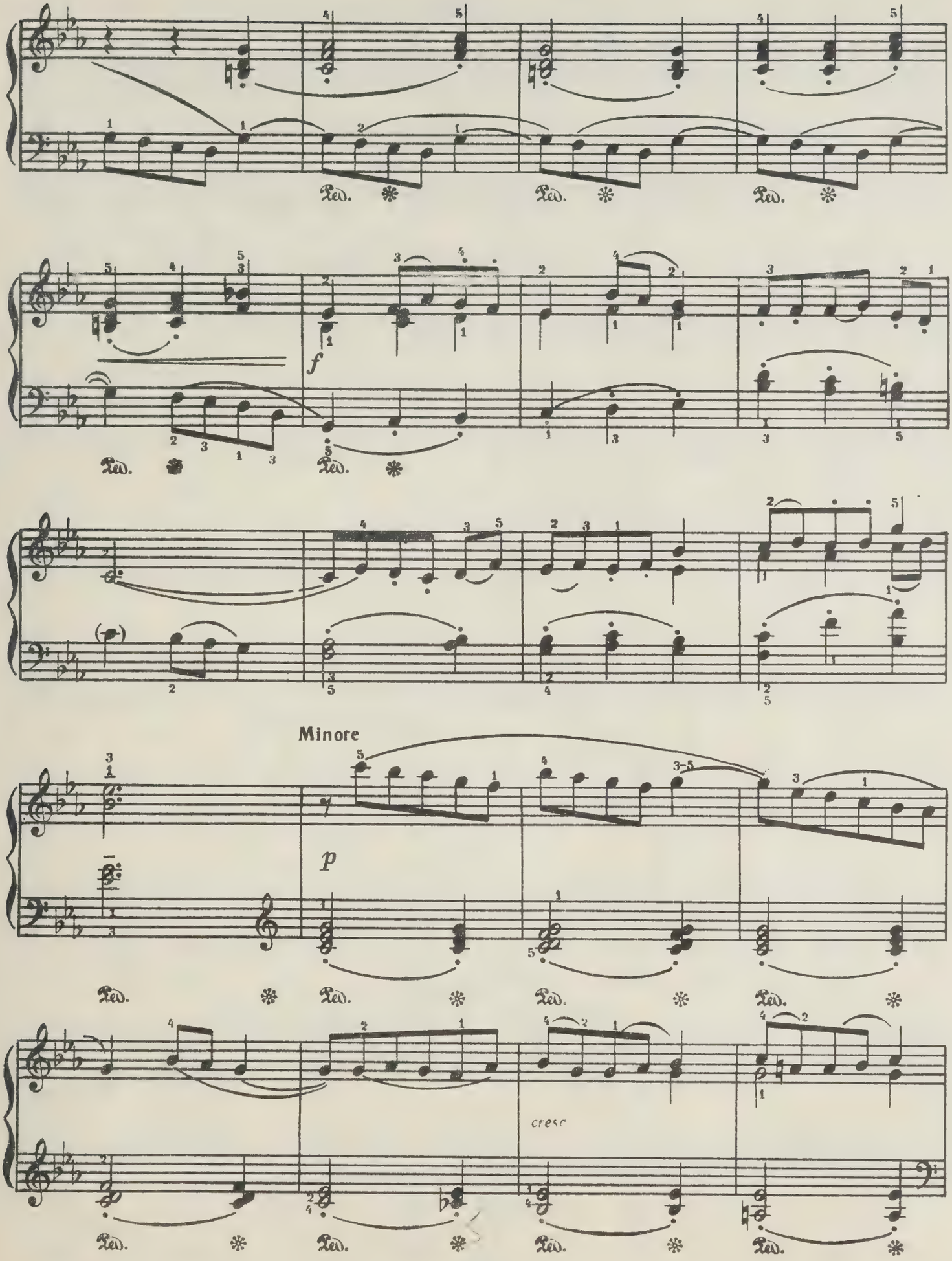


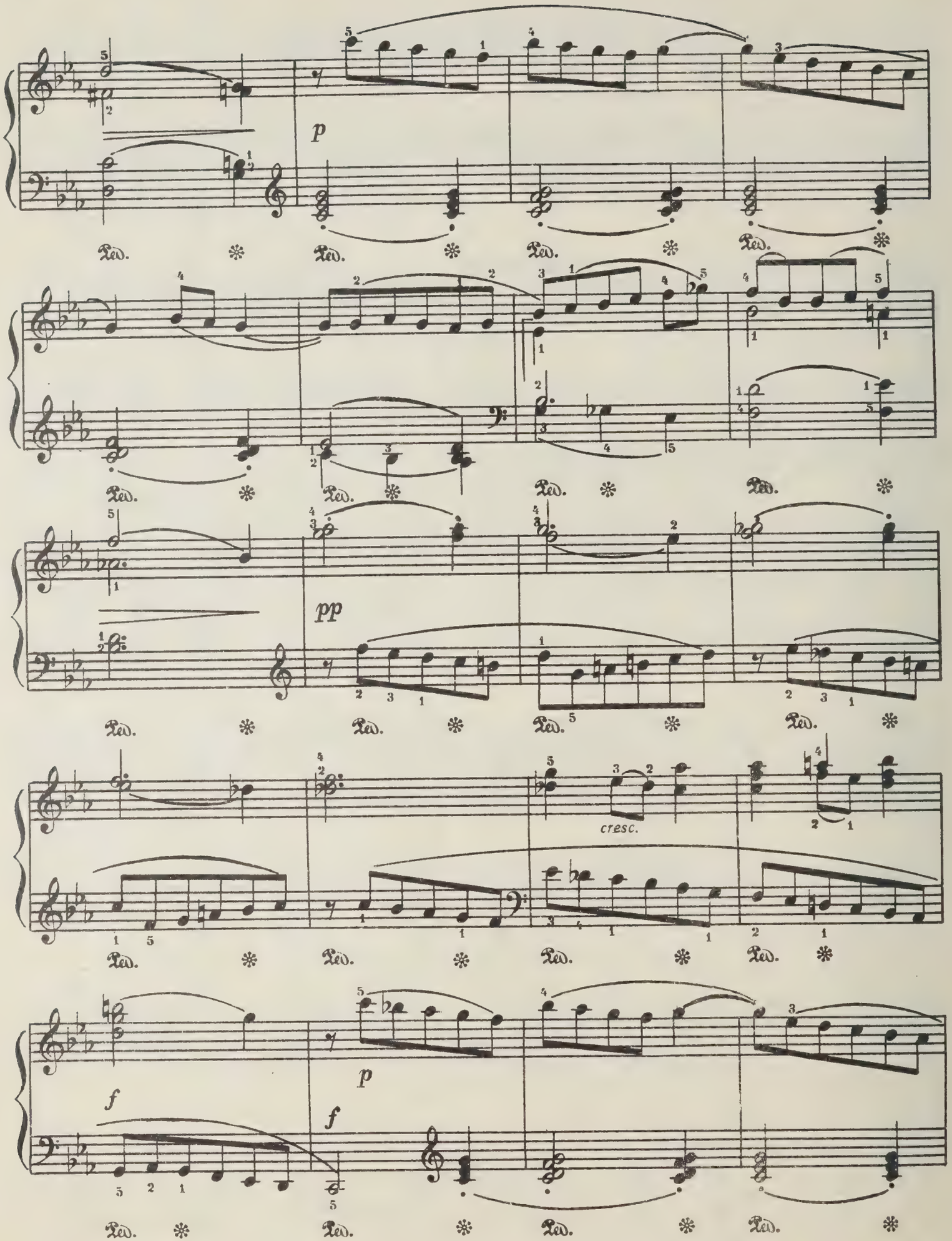

rit.

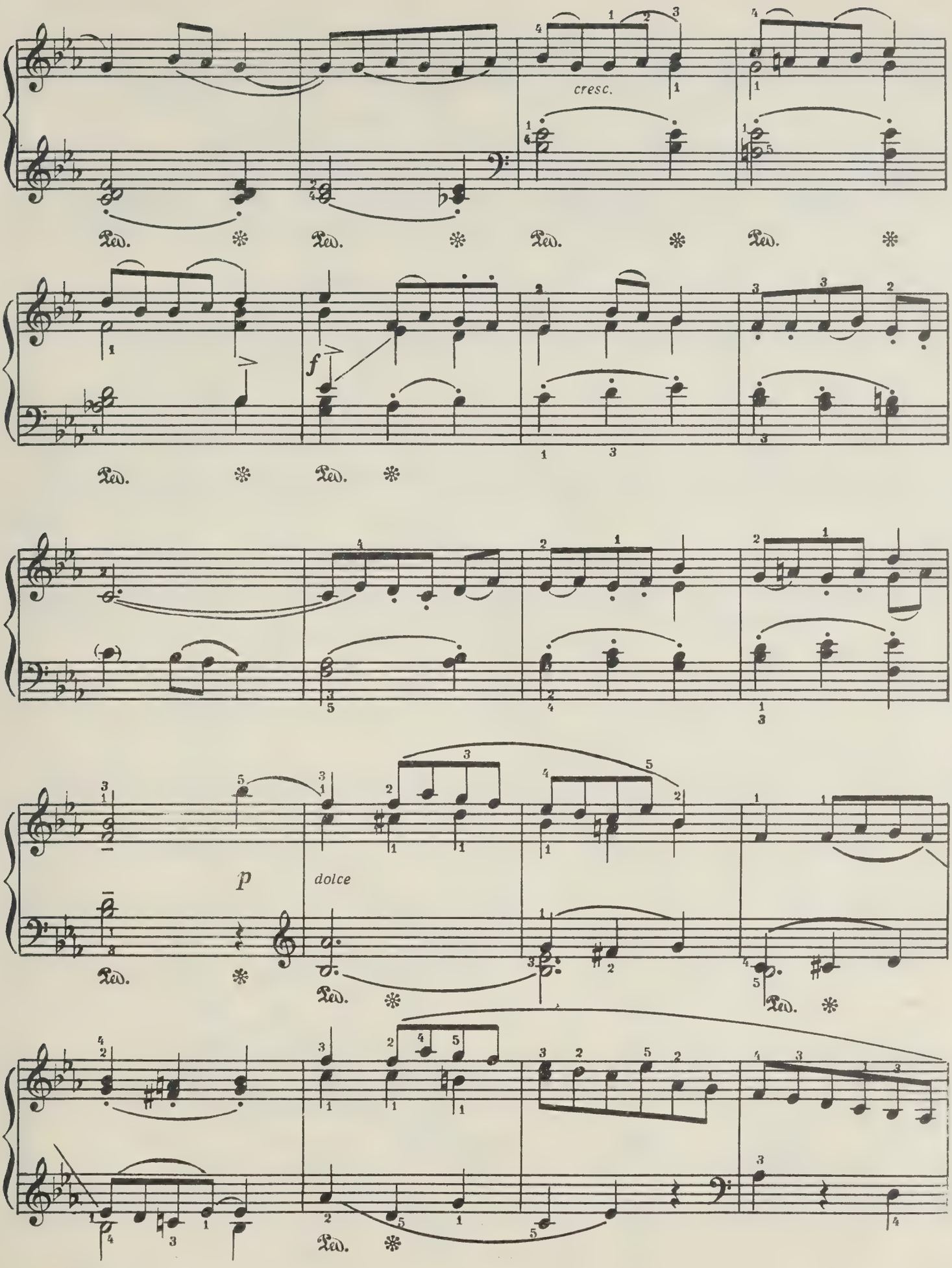
13. Вроде менуэта

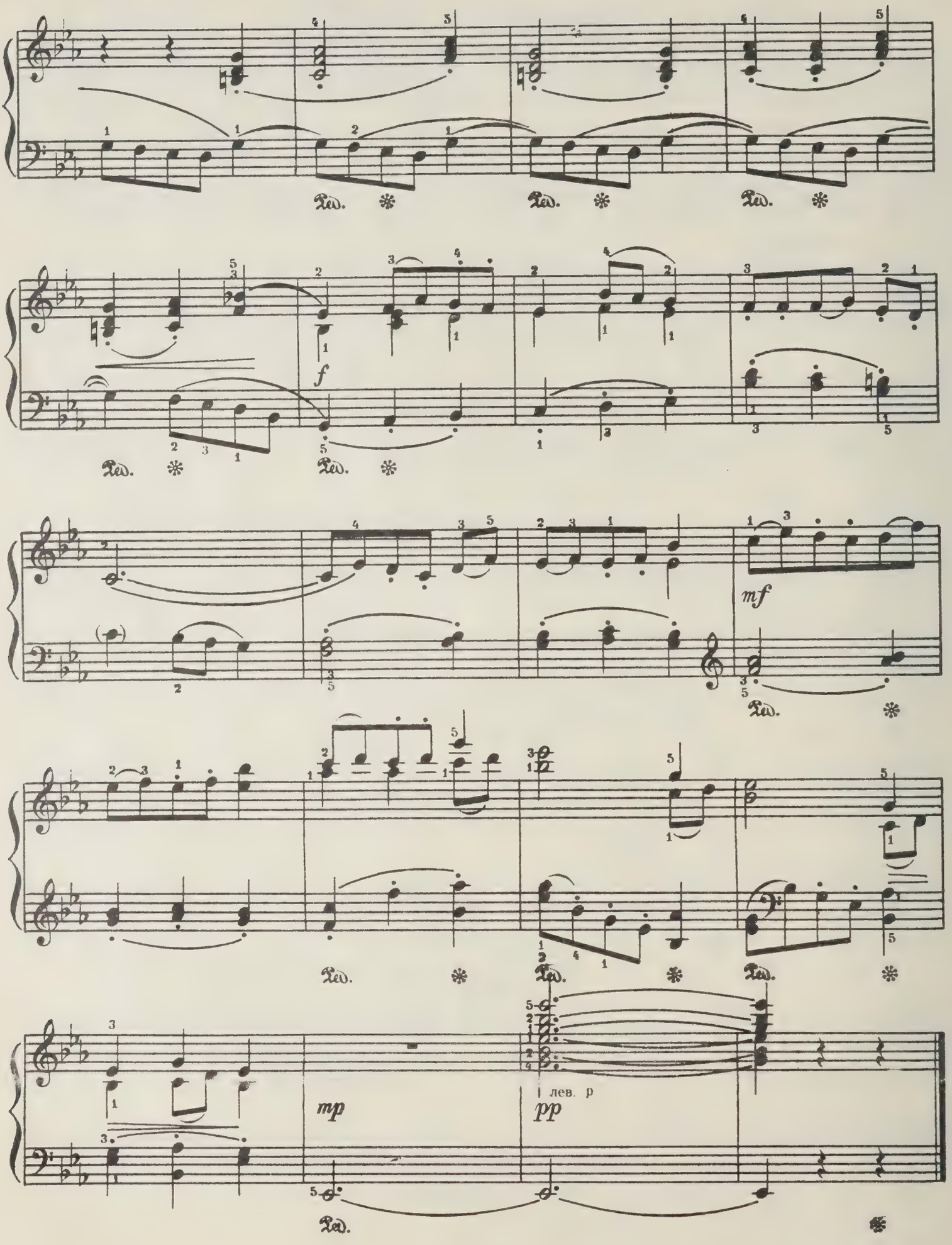
соч. 34 № 20




Minore
p
cresc

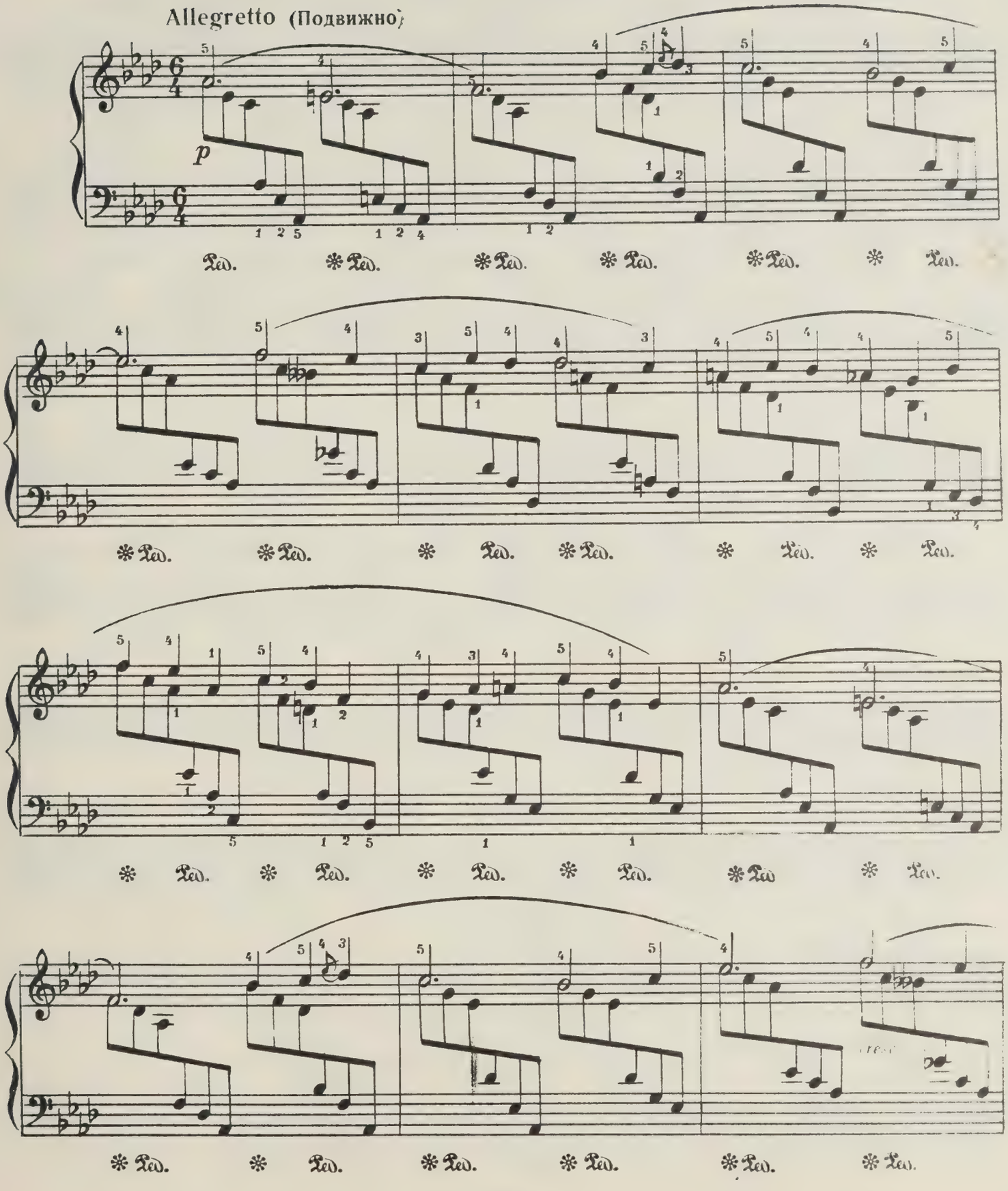

p
Ped.
pp
cresc.
f
p
f

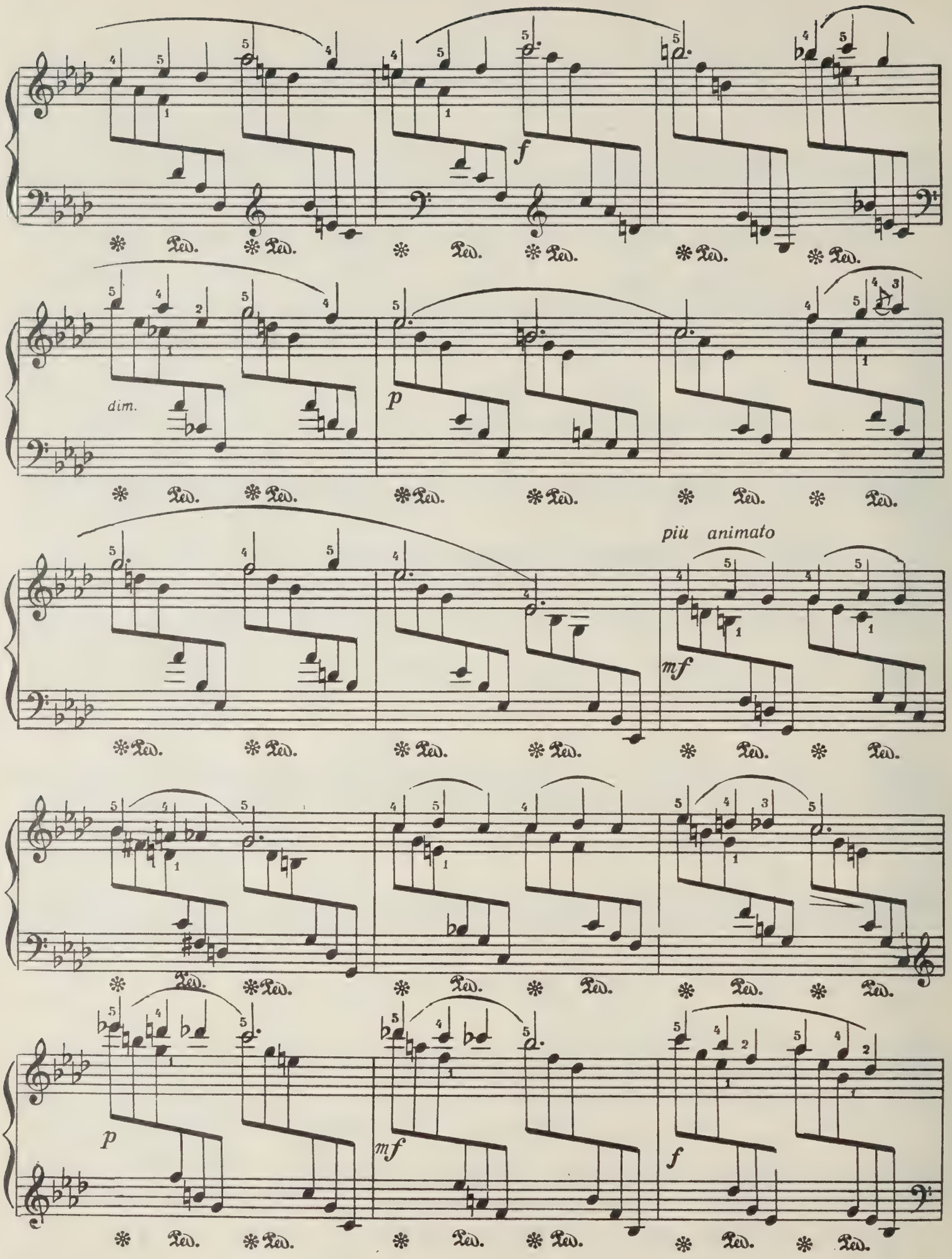

cresc.
Ped.
f
p
dolce

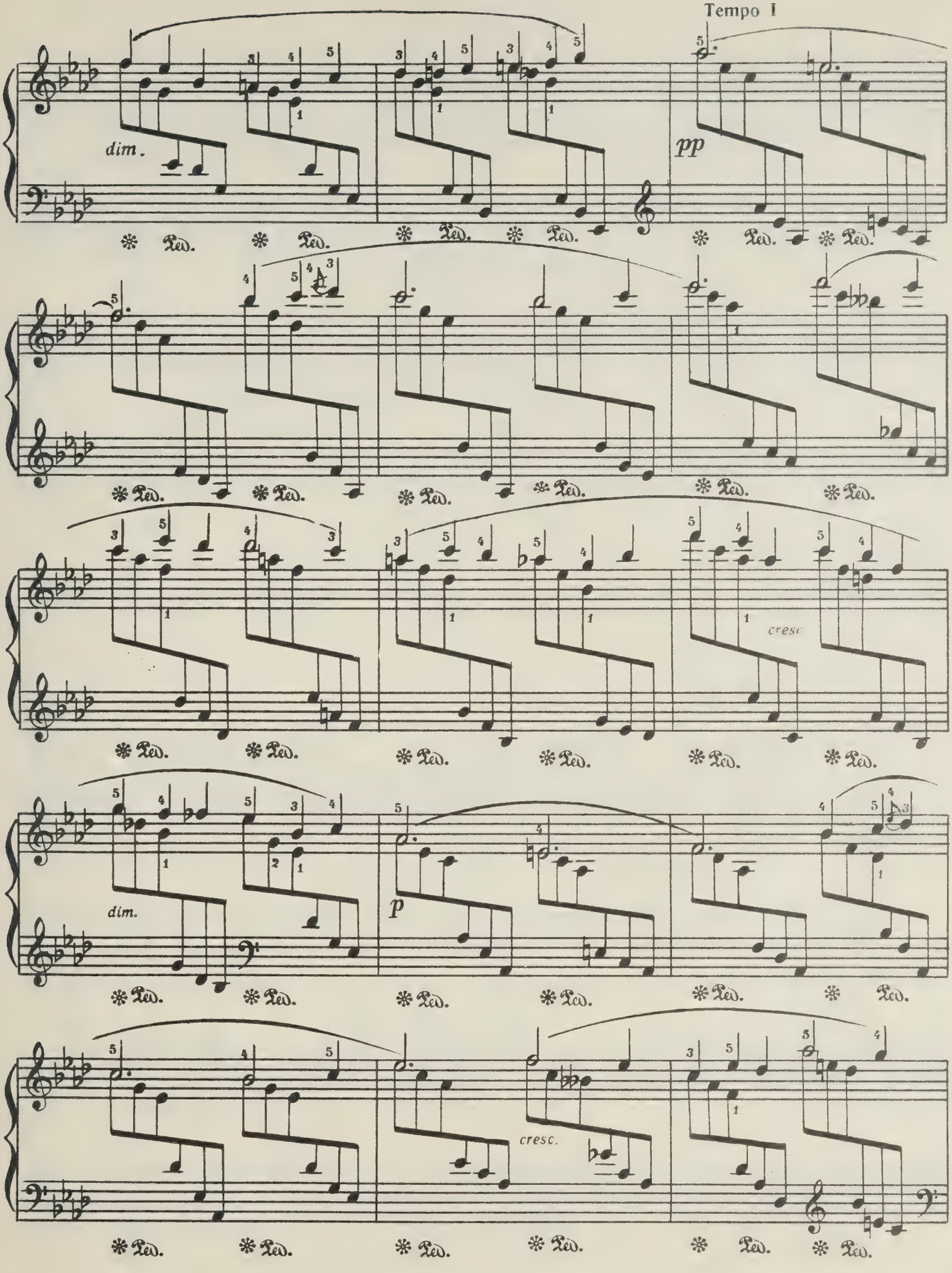

Ped. ✻
f
mf
mp
pp
лев. р

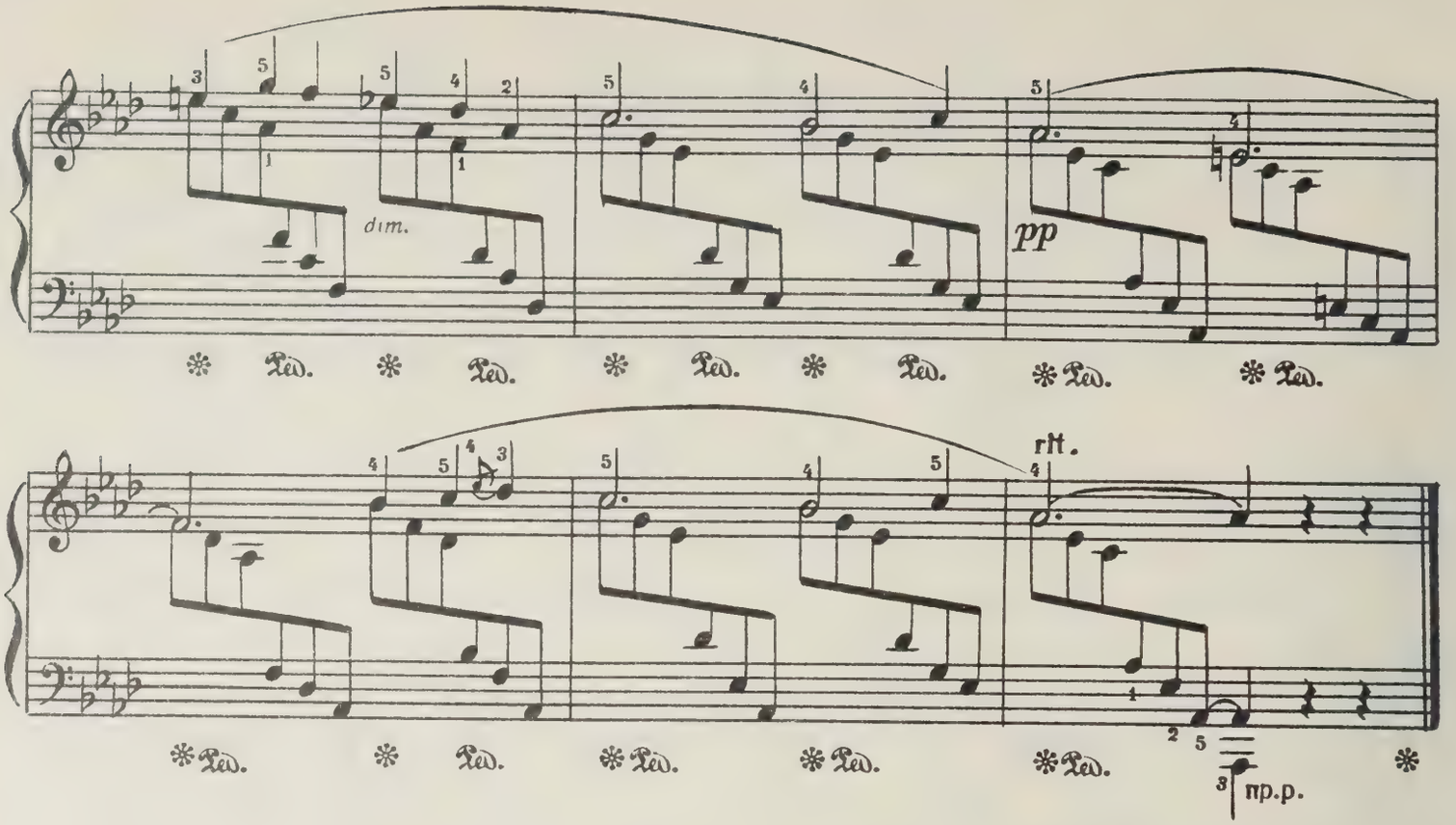
14. Этюд

соч. 31 № 8



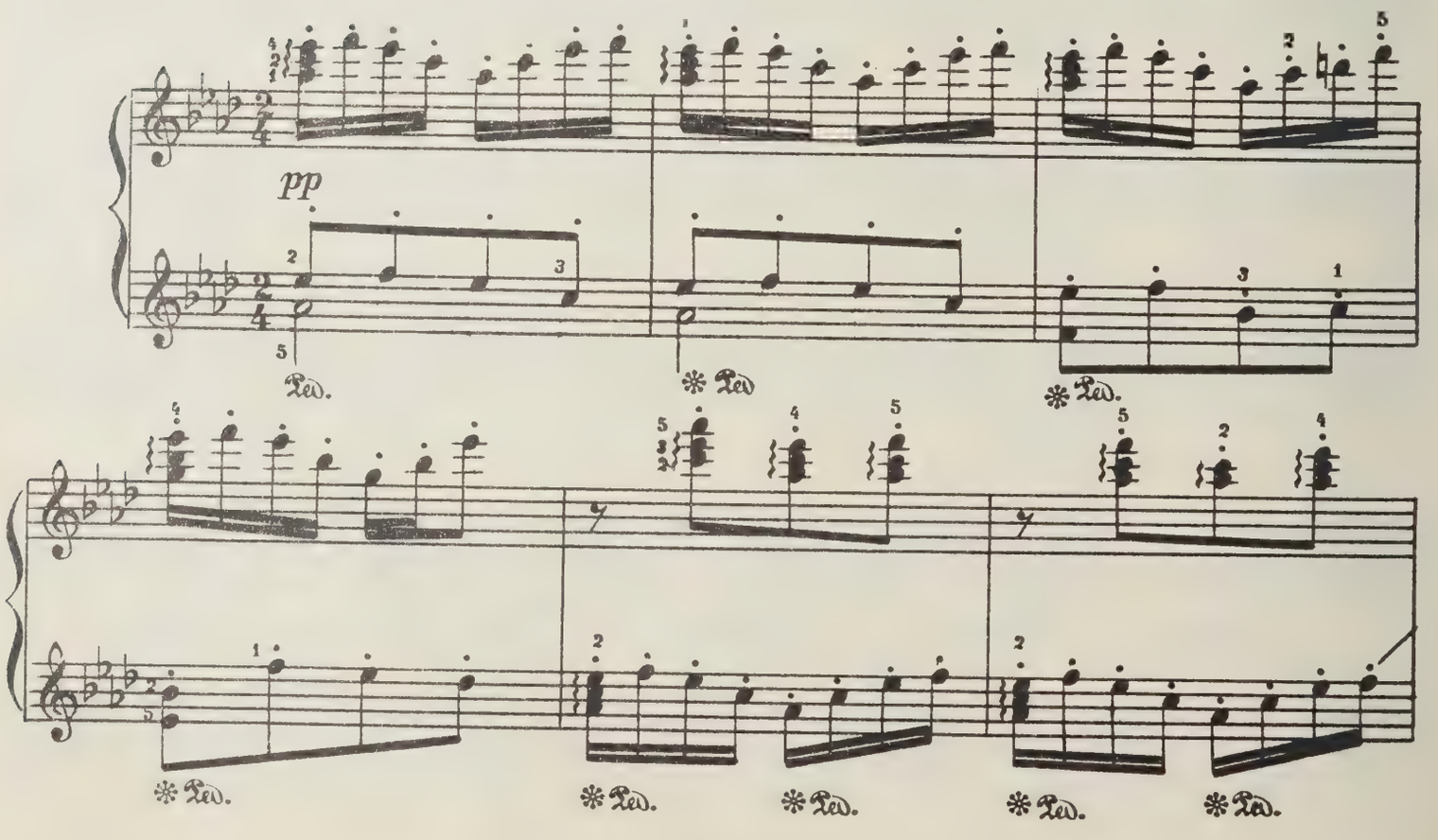

f
dim.
p
più animato
mf
p
mf
f

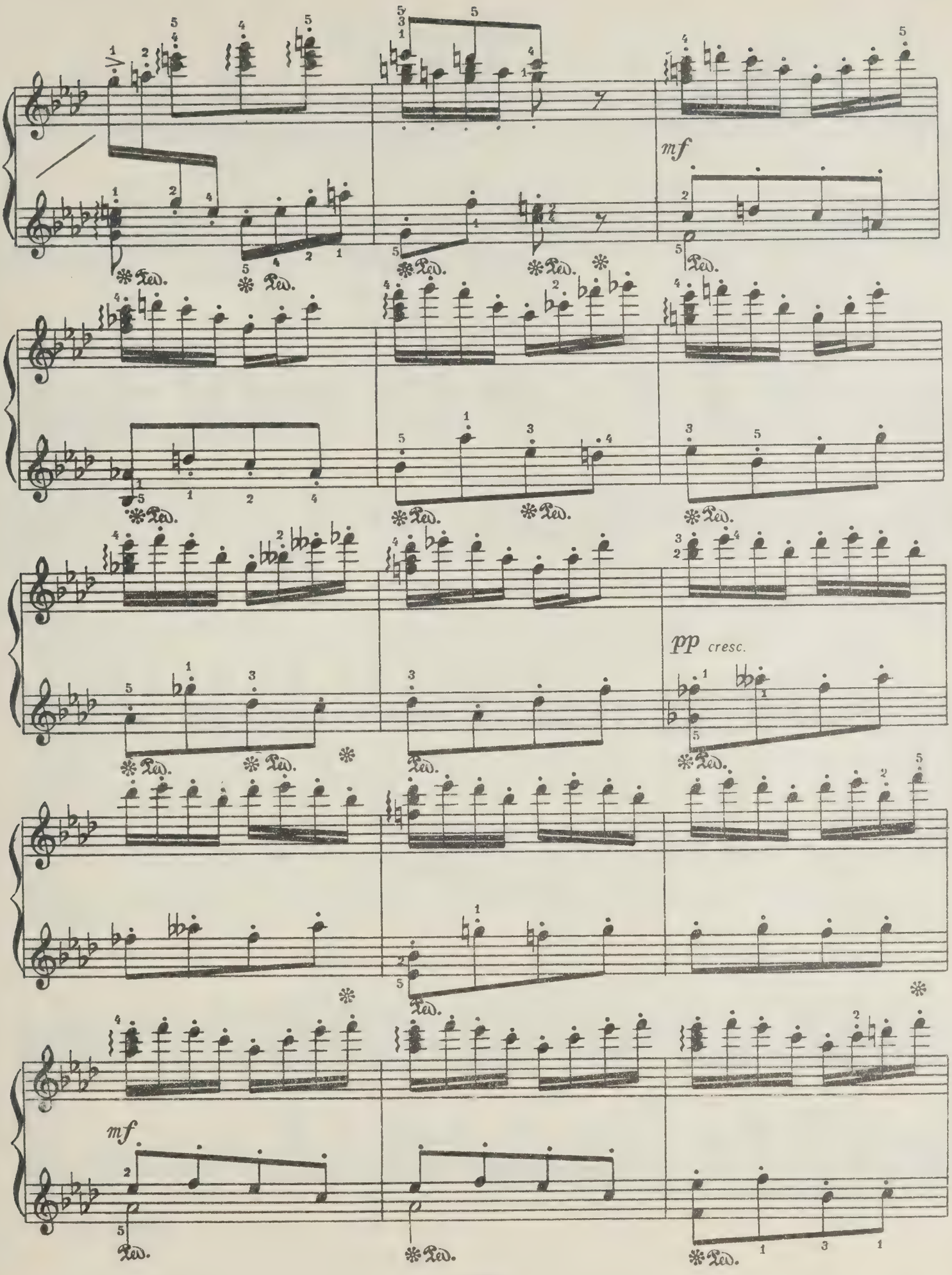

rit.
Tempo I
dim.
pp
cresc
dim.
p
cresc.

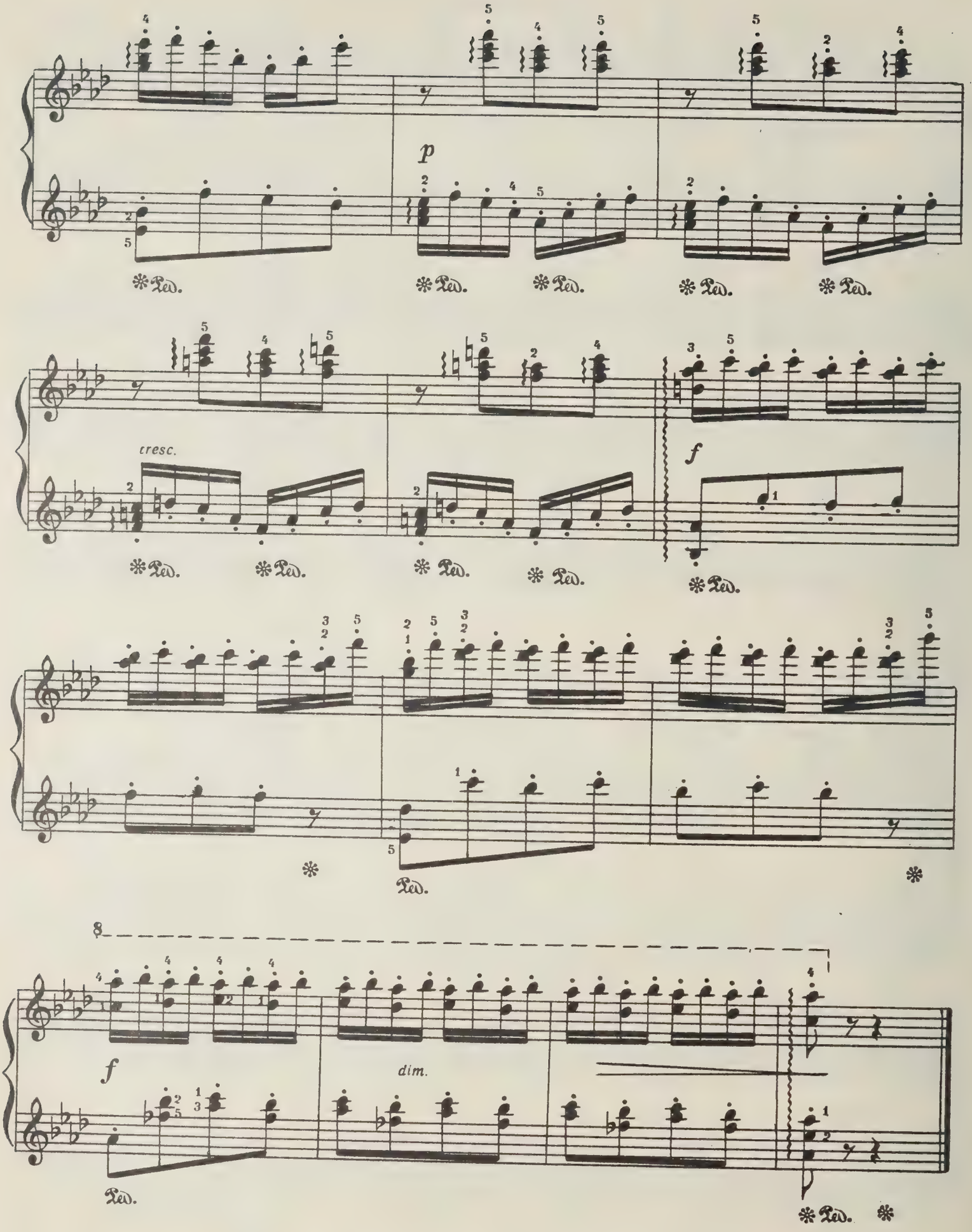


15. Колокольчики

Allegretto (Подвижно) соч. 34 № 6

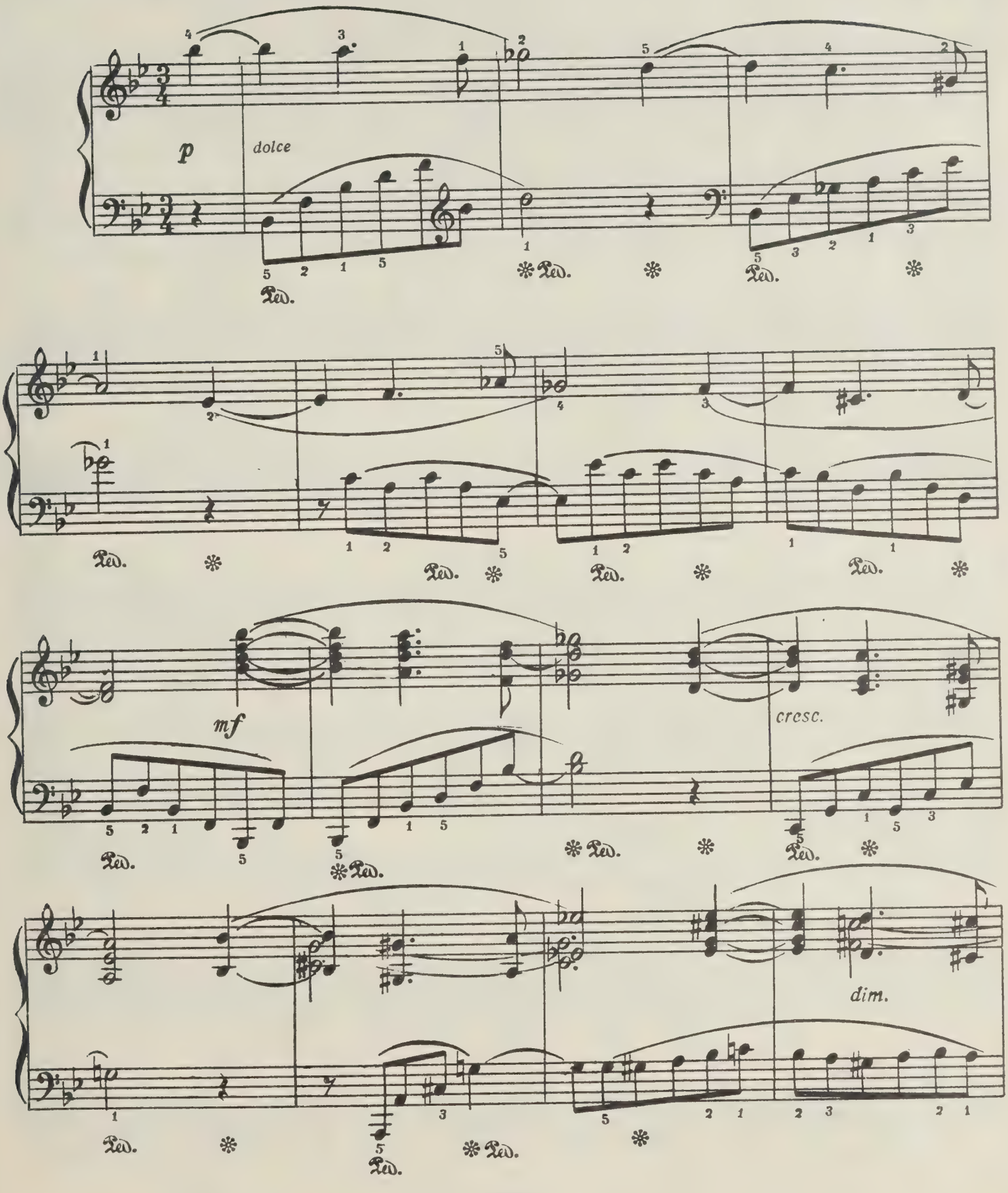


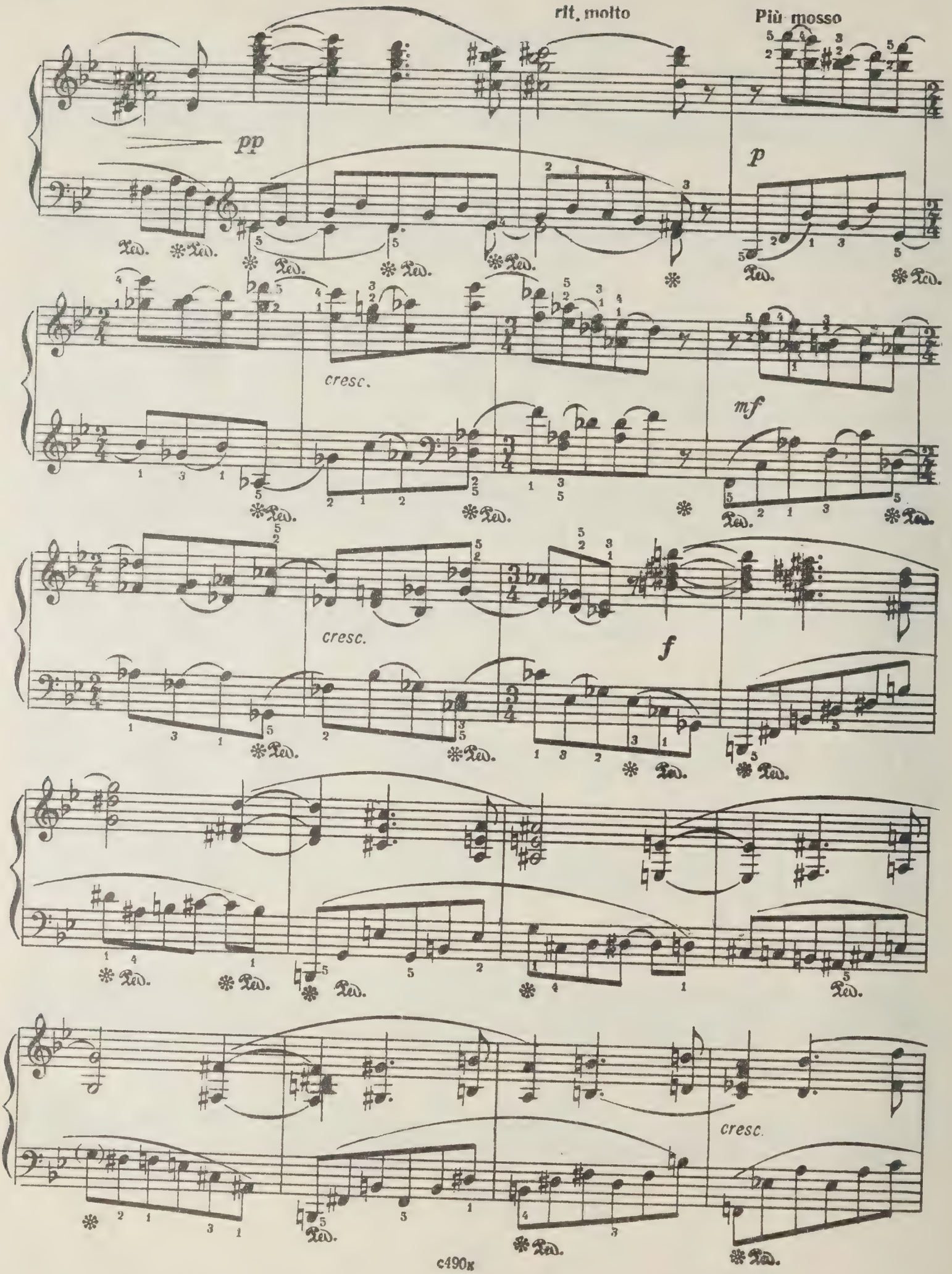

mf
pp cresc.
mf

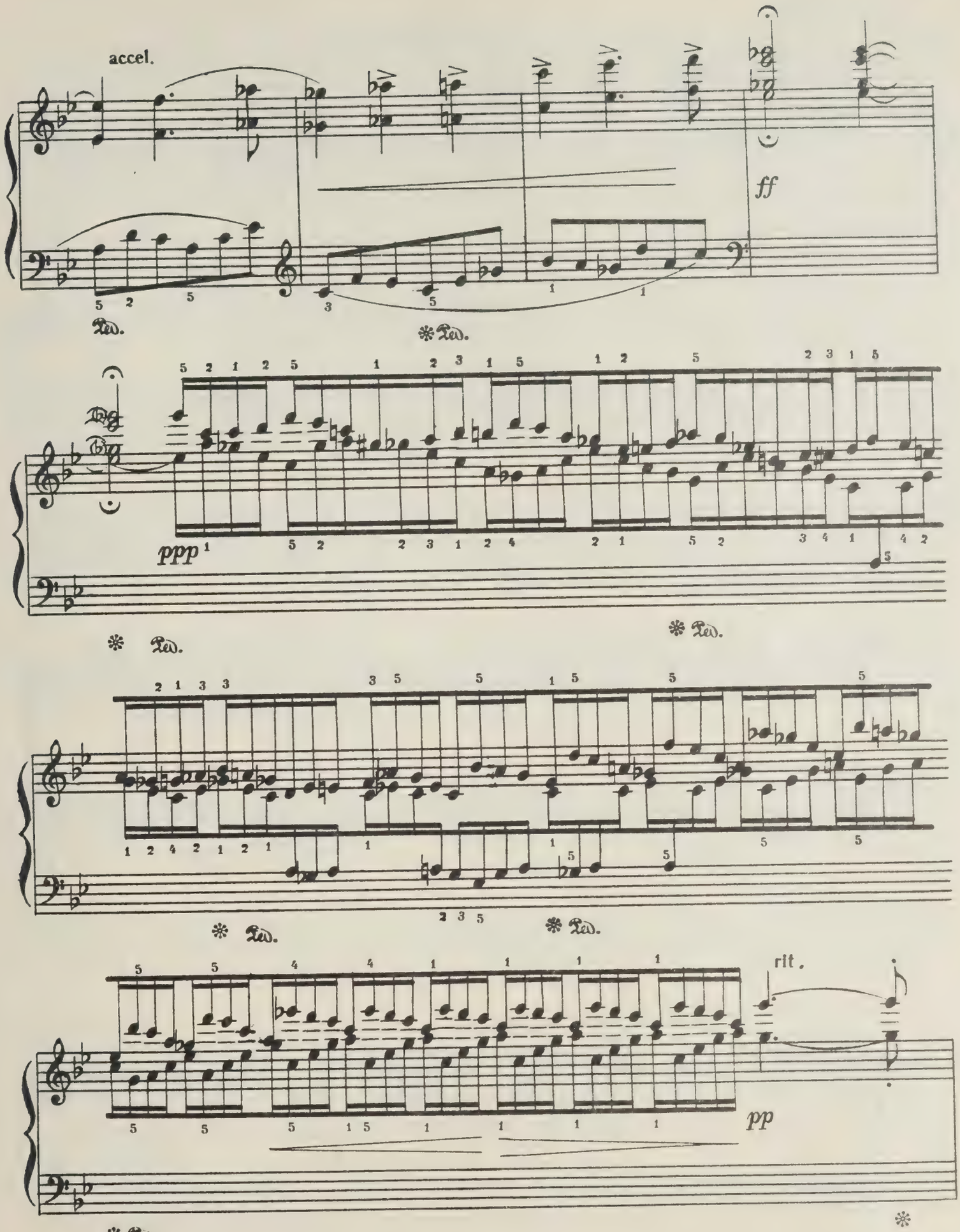

p
cresc.
f
f
dim.
Ped.

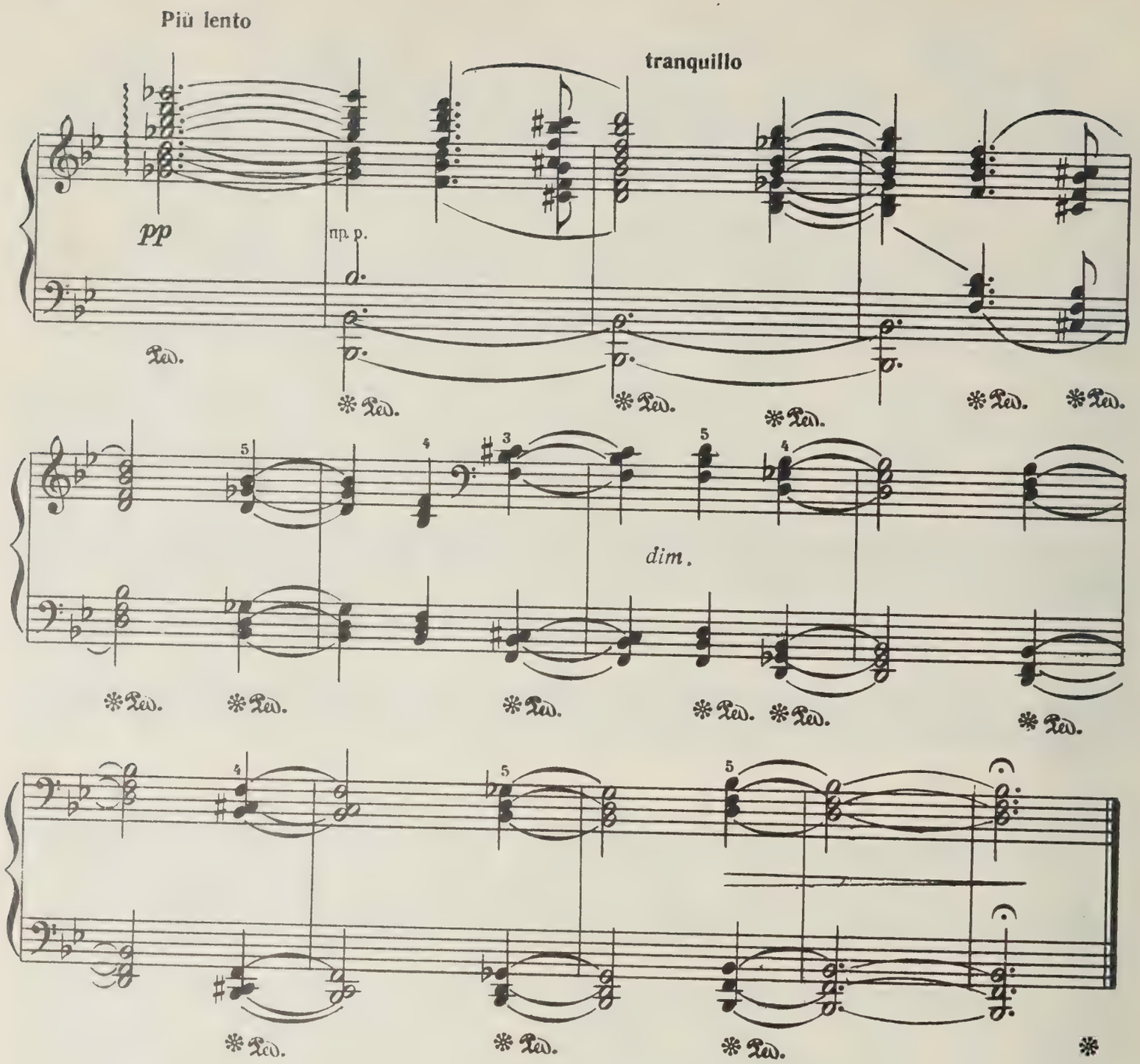
16. Прелюдия

Moderato (Умеренно) соч. 26 № 1

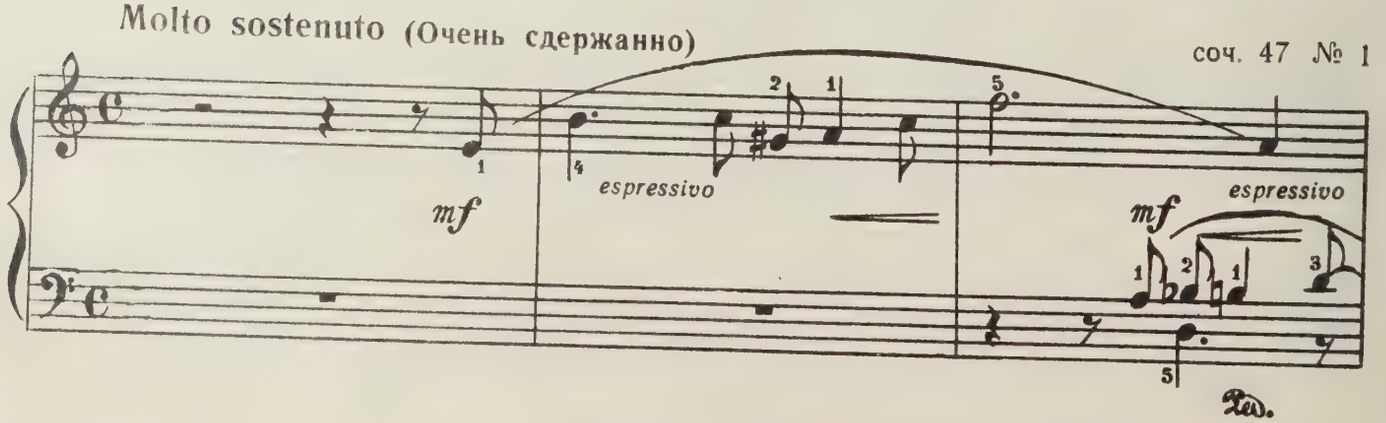


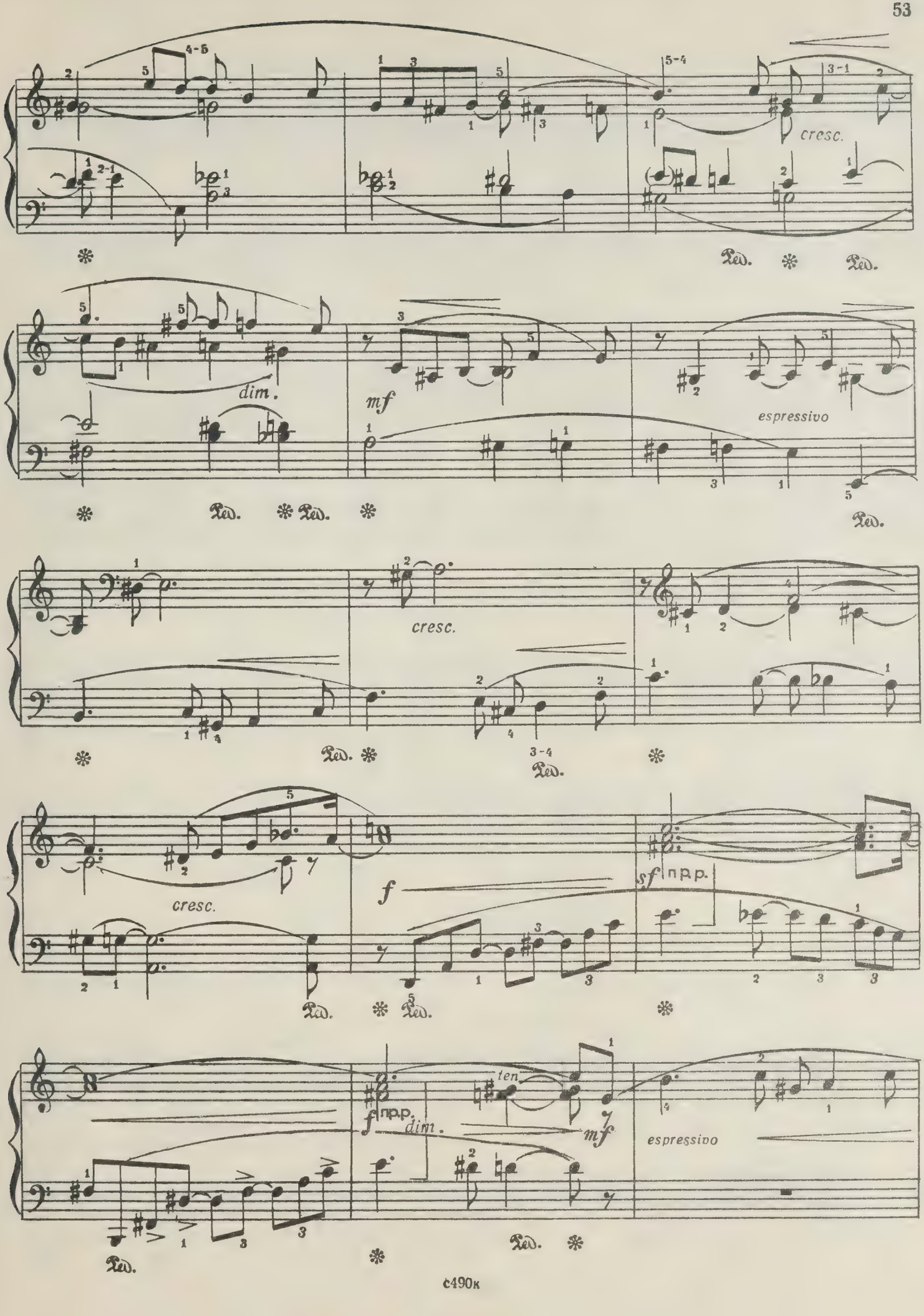

rit. molto
Più mosso
pp
p
cresc.
mf
cresc.
f
cresc.

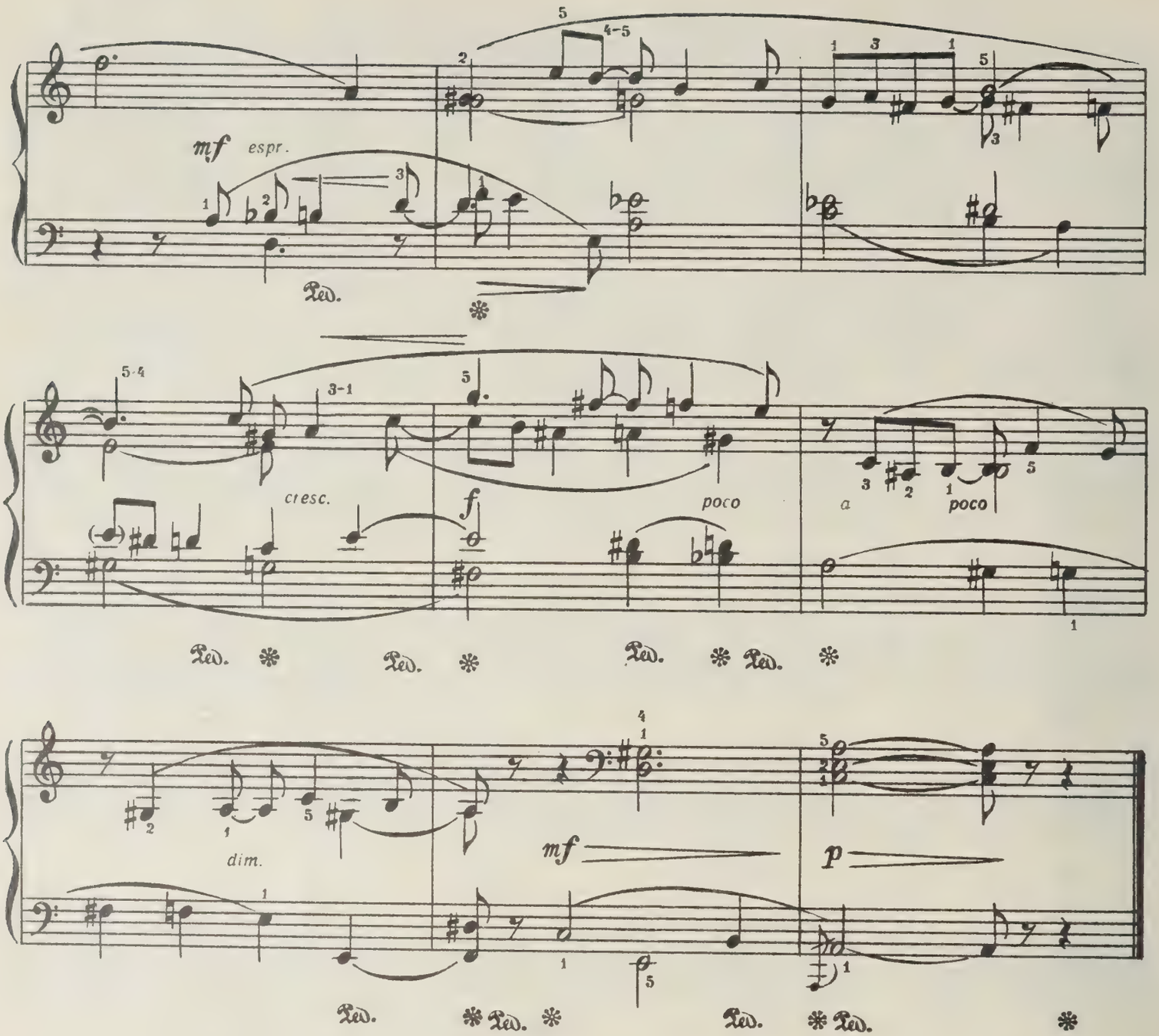

accel.
ff
ppp
rit.
pp


Più lento
tranquillo
pp
пр. p.
dim.

17. Эскиз


Molto sostenuto (Очень сдержанно)
соч. 47 № 1
mf
espressivo
mf
espressivo

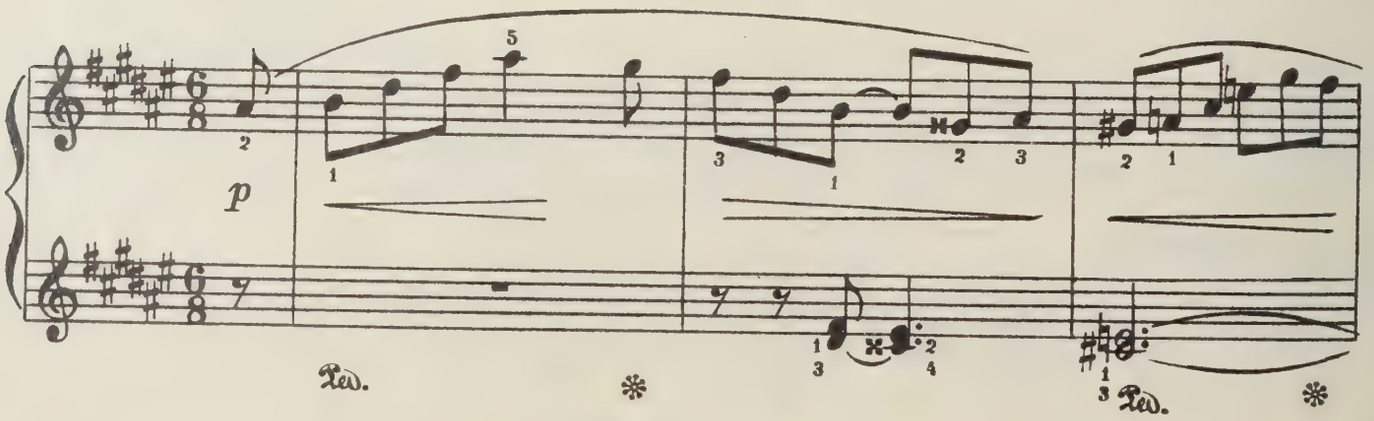

cresc.
dim.
mf
espressivo
cresc.
cresc.
f
sf
n.p.
f
n.p.
dim.
ten.
mf
espressivo

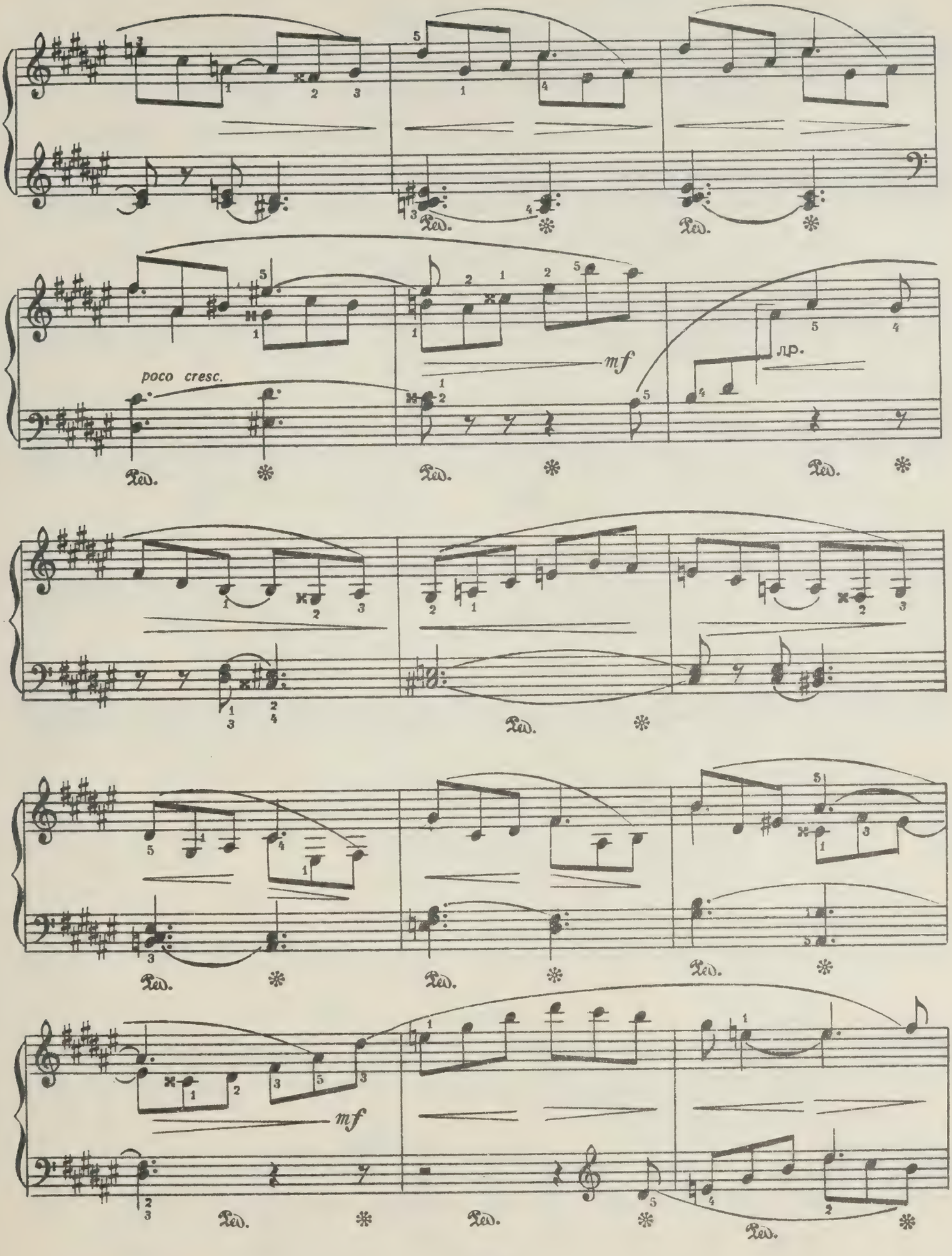


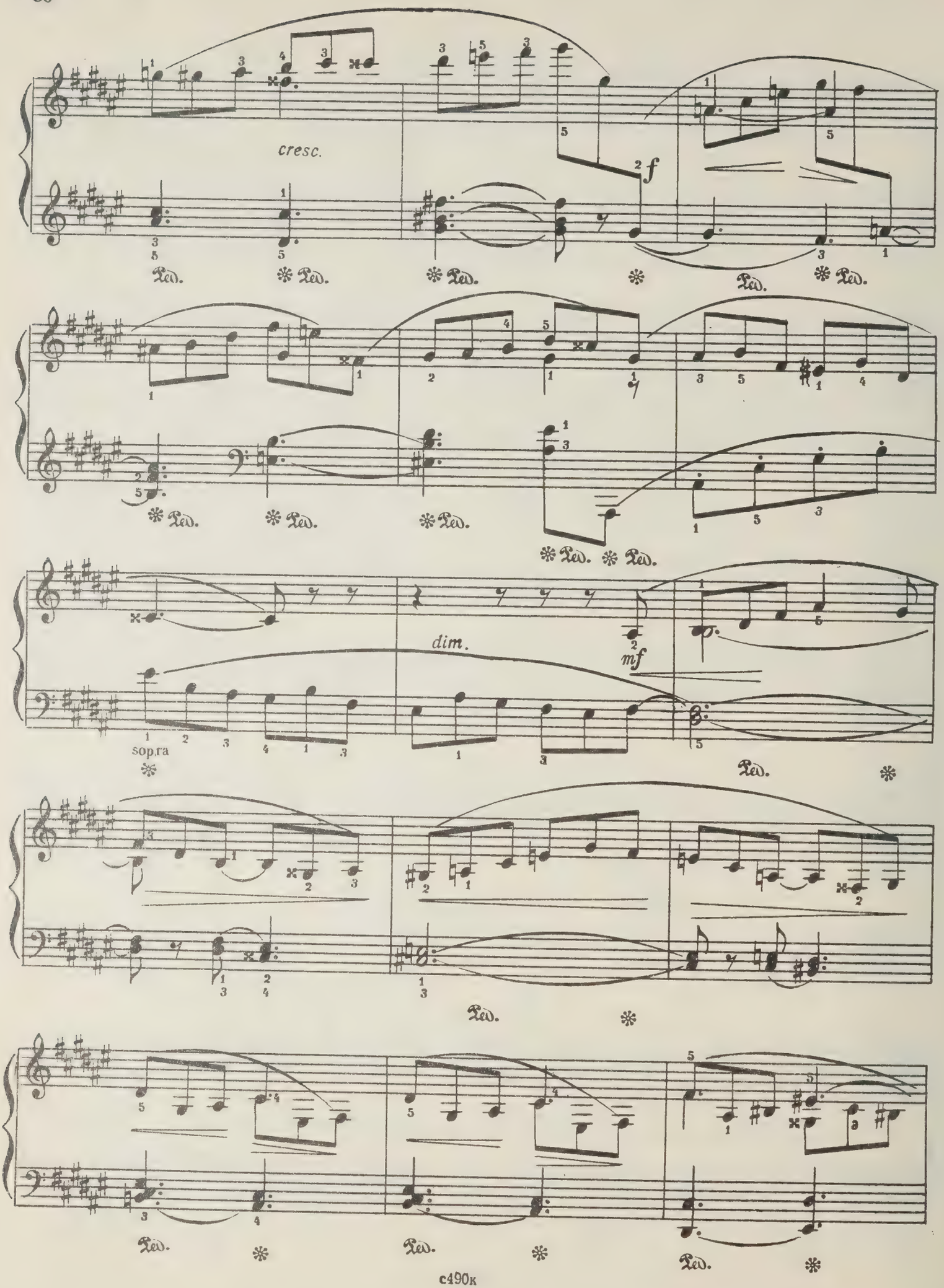
18 Эскиз

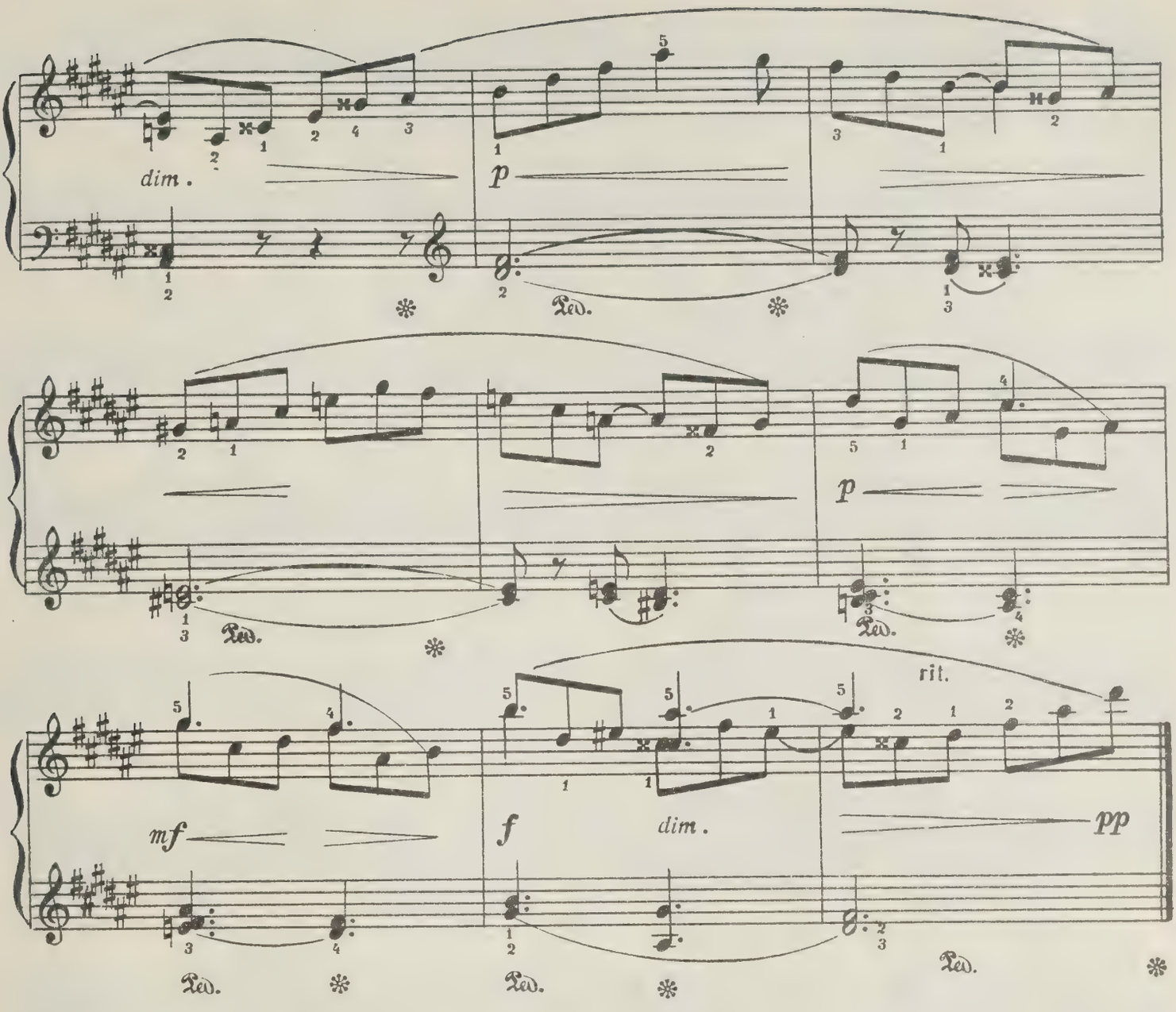
Con leggerezza (С легкостью)

соч. № 47 № 2




poco cresc.
mf
лр.
mf

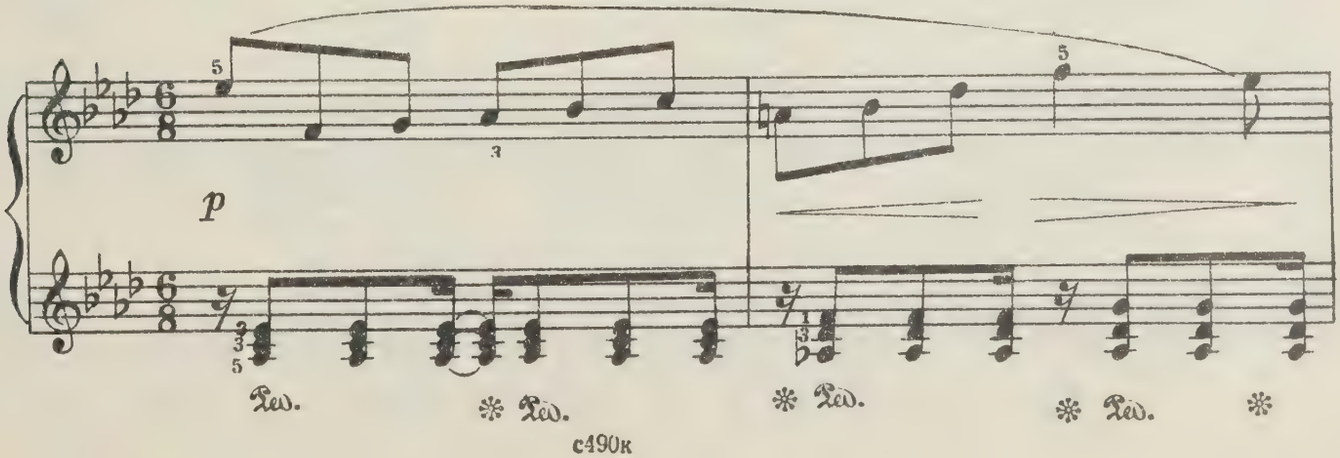

cresc.
f
dim.
mf
sopra

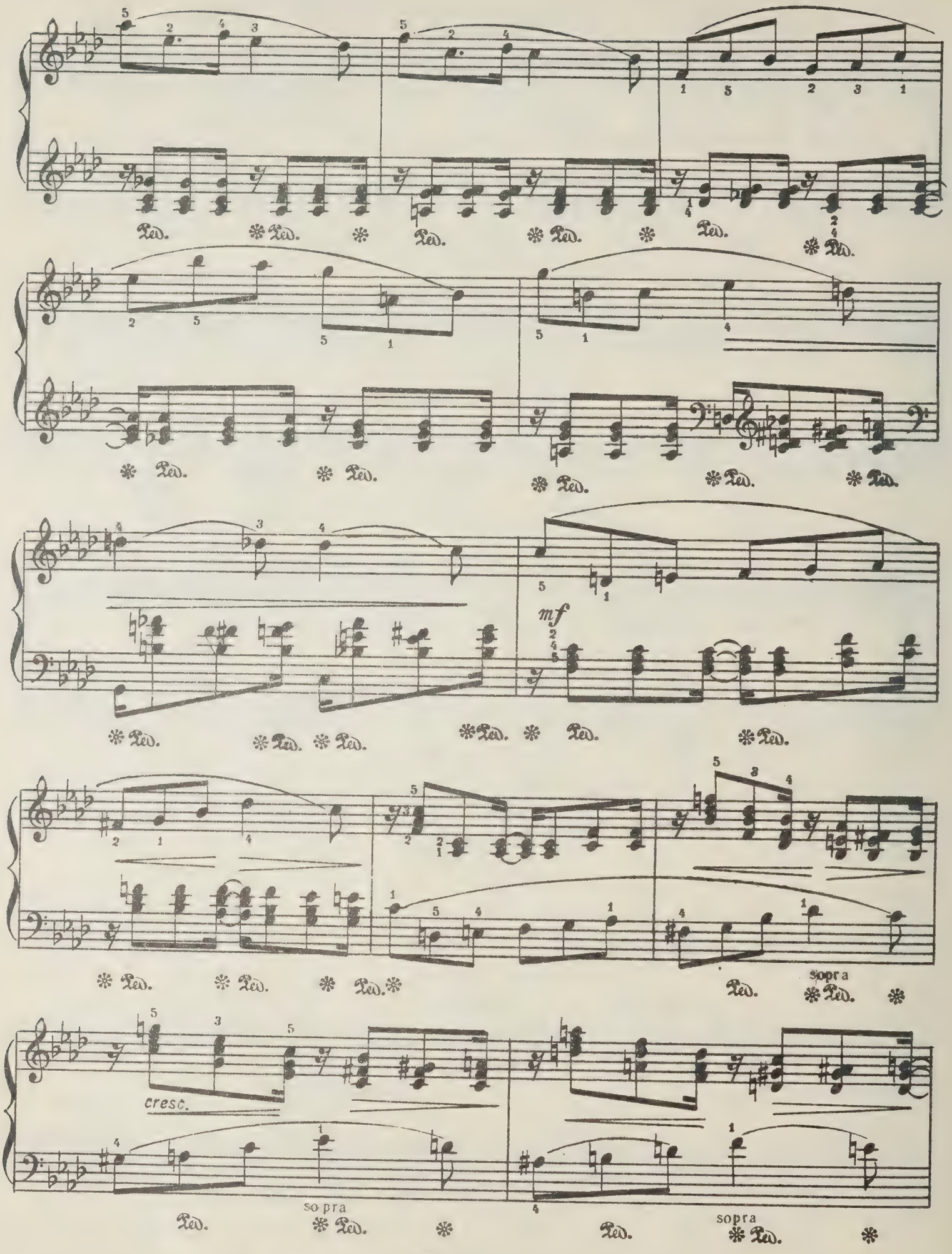


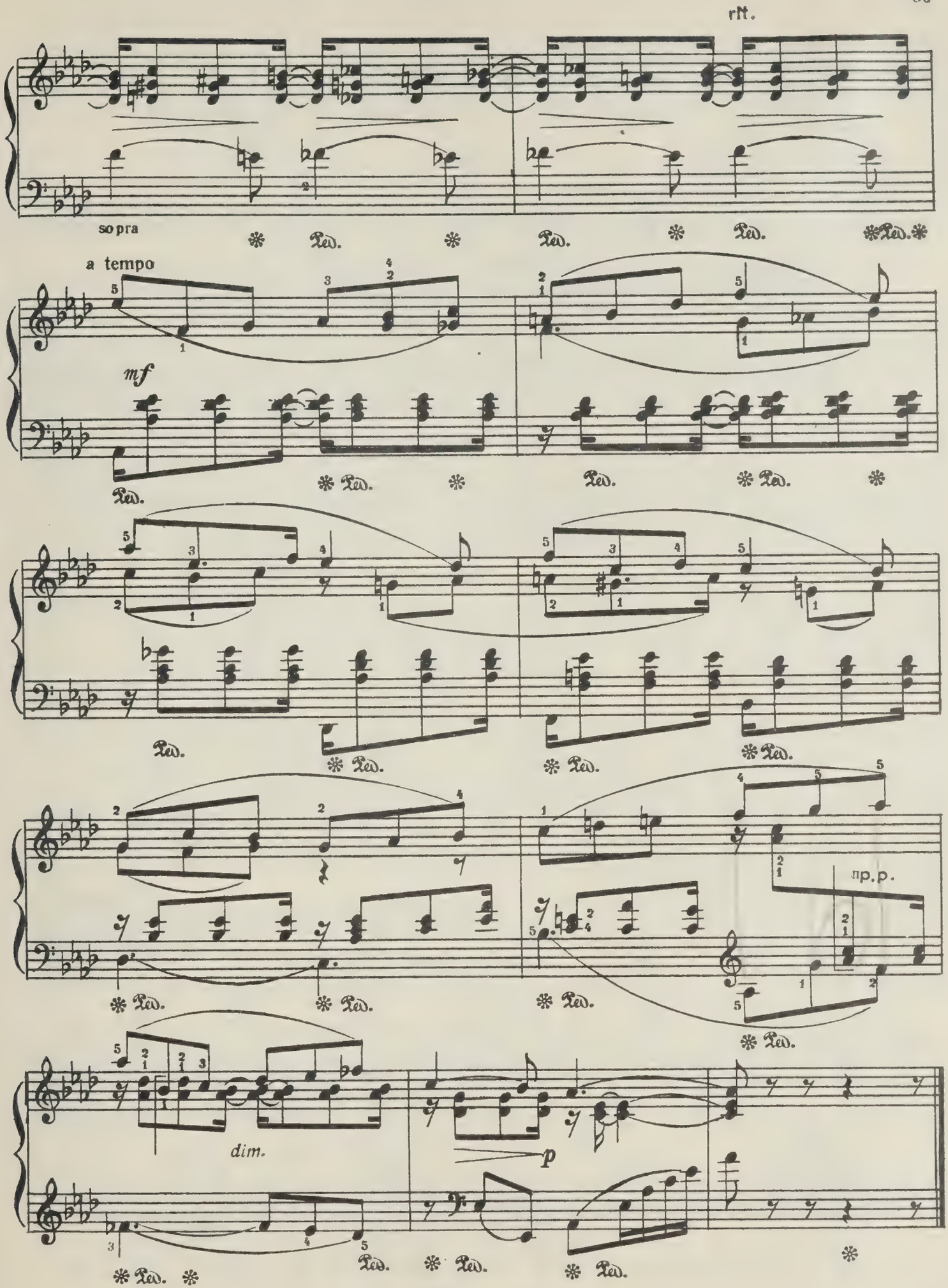
19. Мелодия

Con moto (Подвижно)

соч. 34 № 13



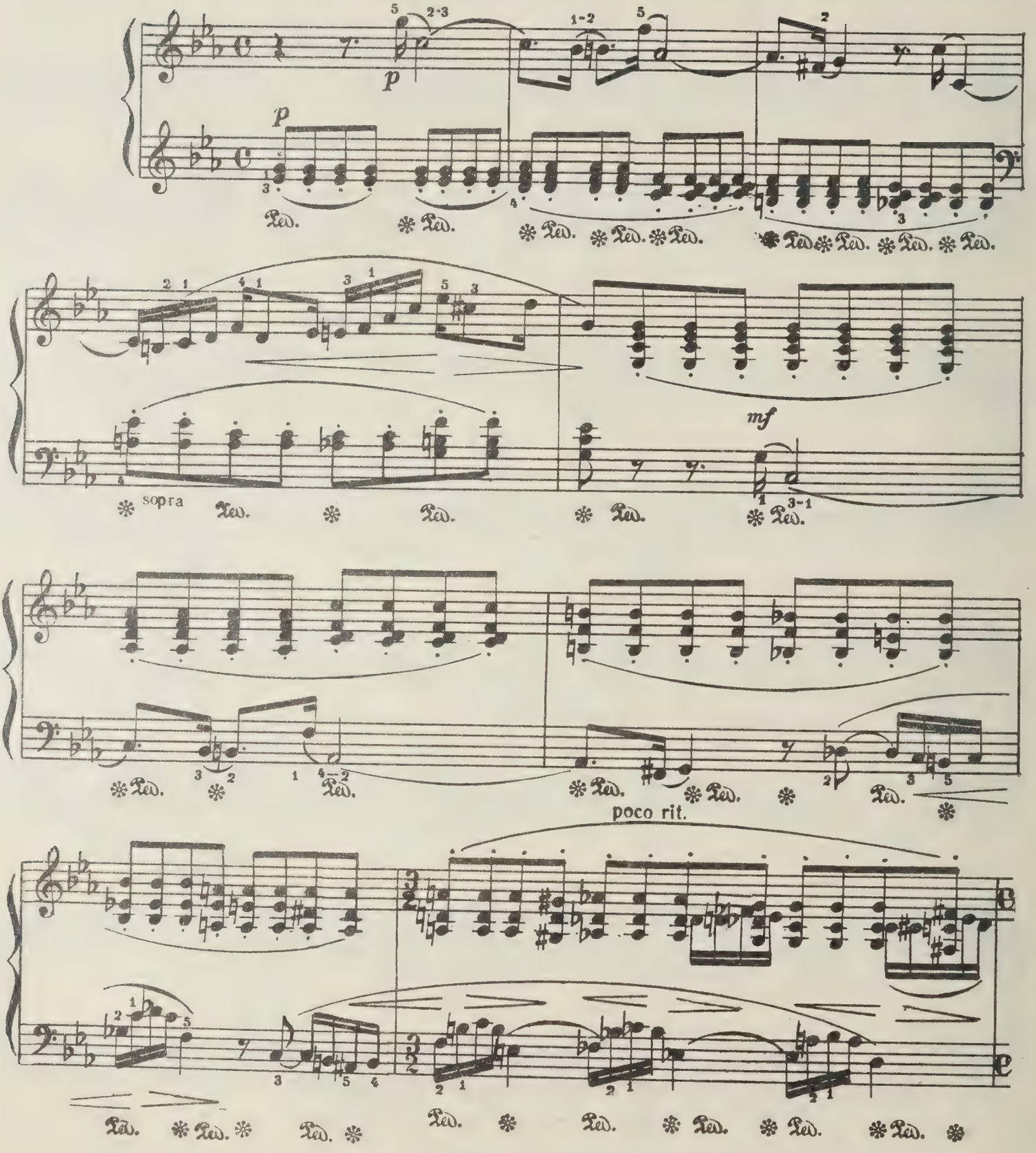

mf
cresc.
sopra
sopra
sopra

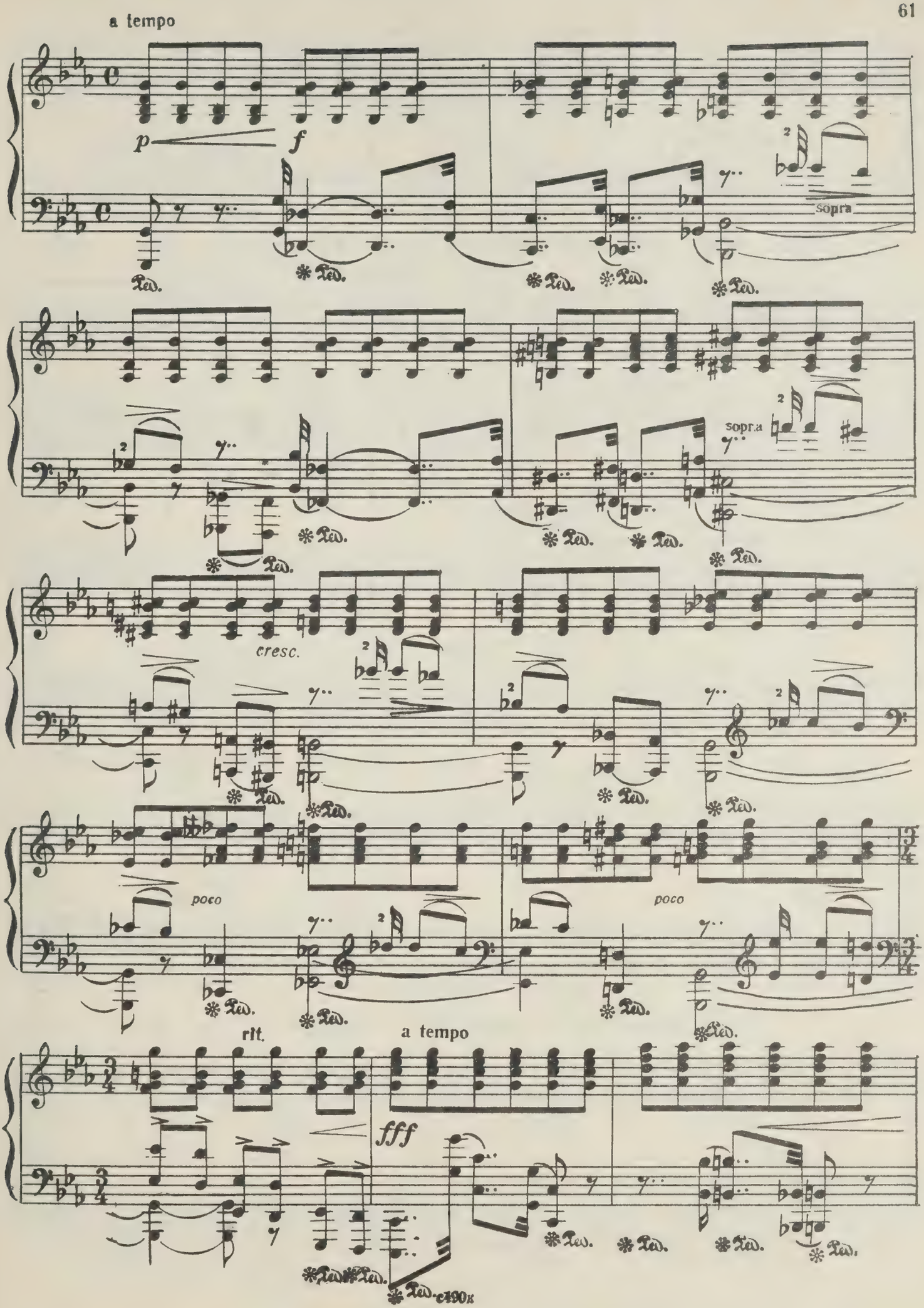

rit.
sopra
a tempo
mf
пр.р.
dim.
p

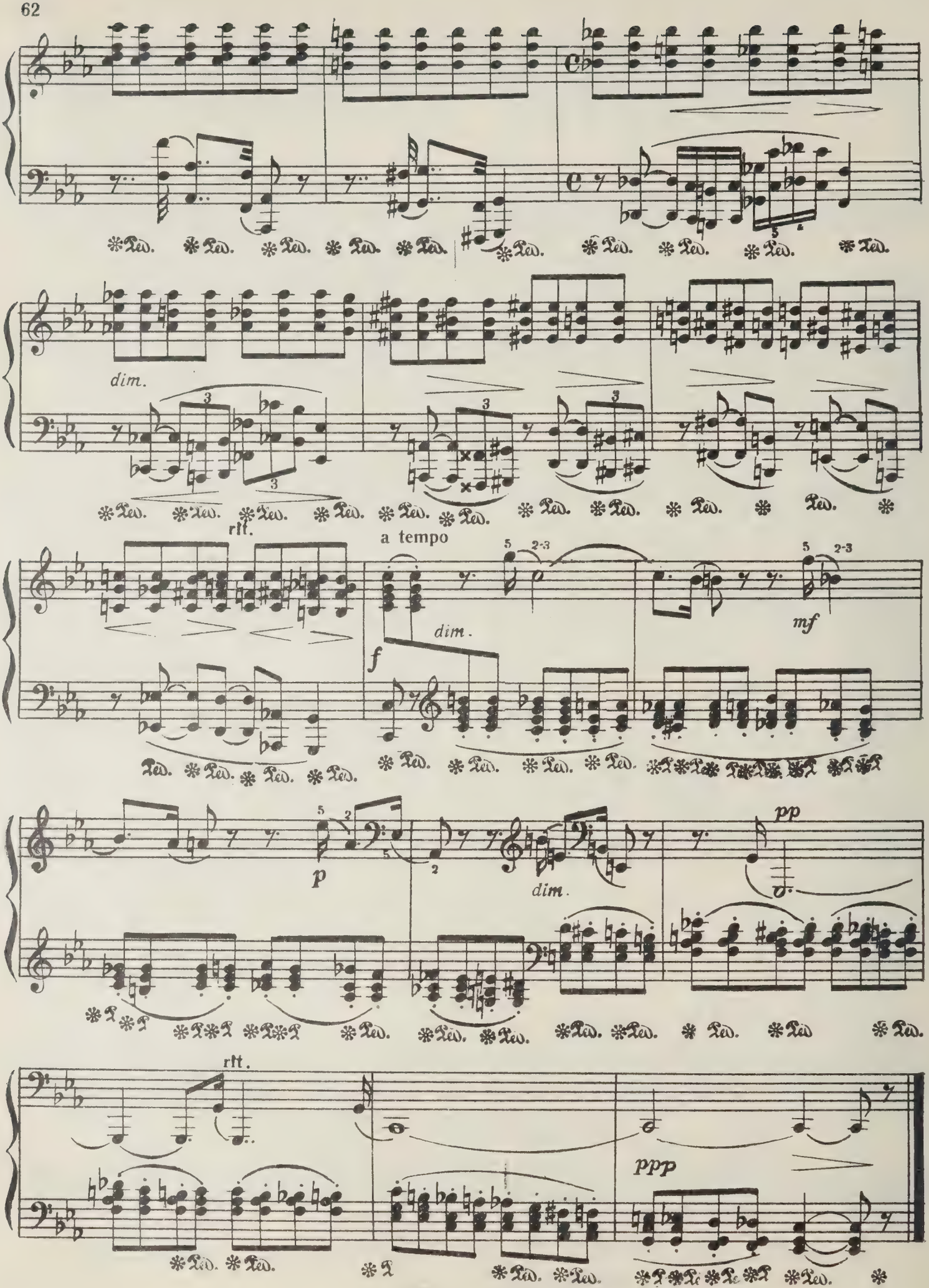
20. Прелюдия

Andante (В спокойном движении)

соч. 16 № 1

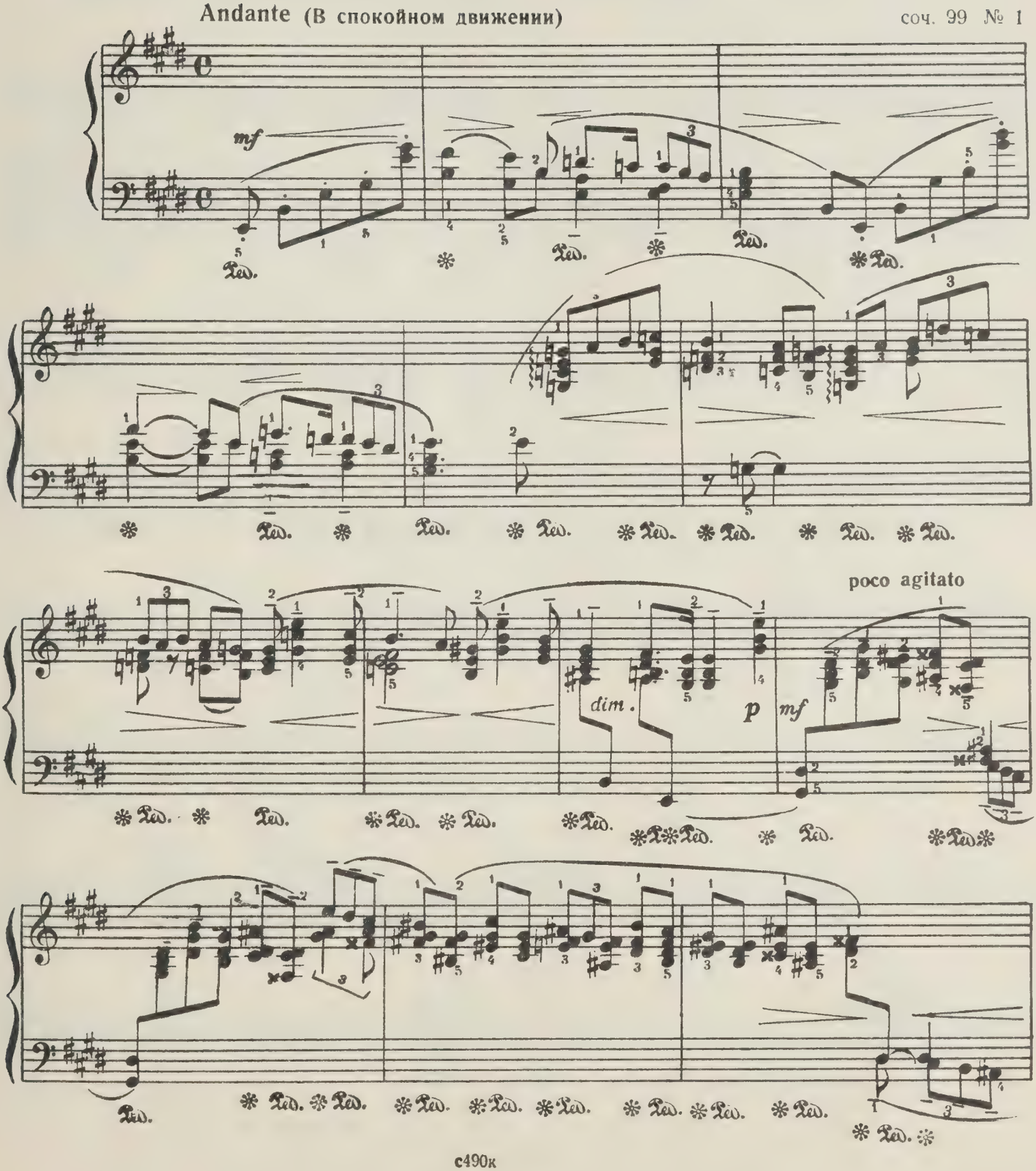


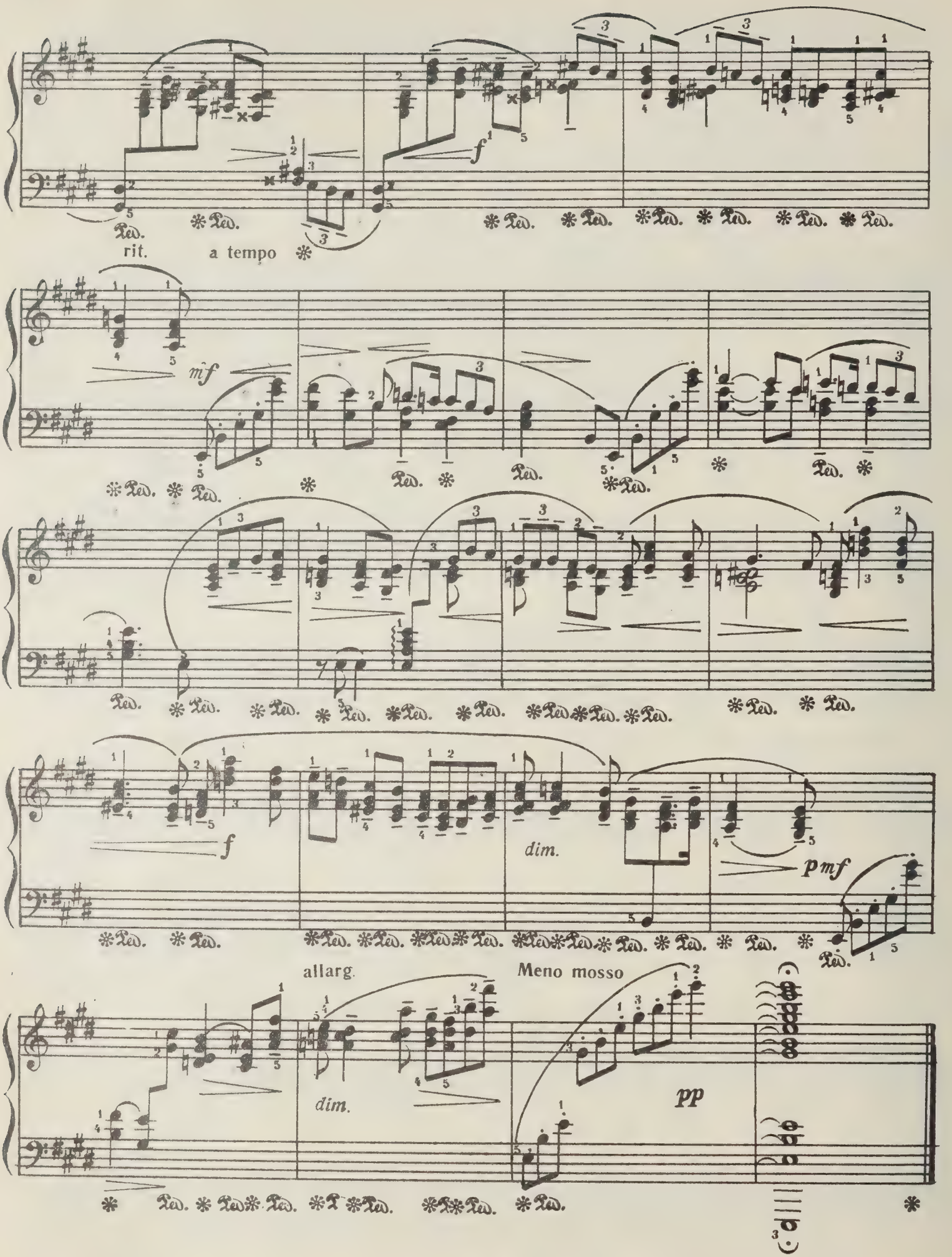

a tempo
p
f
sopra
sopra
cresc.
poco
poco
rit.
a tempo
fff


dim.
rit.
a tempo
dim.
mf
f
p
dim.
pp
rit.
ppp

21. Экспромт

Для одной левой руки

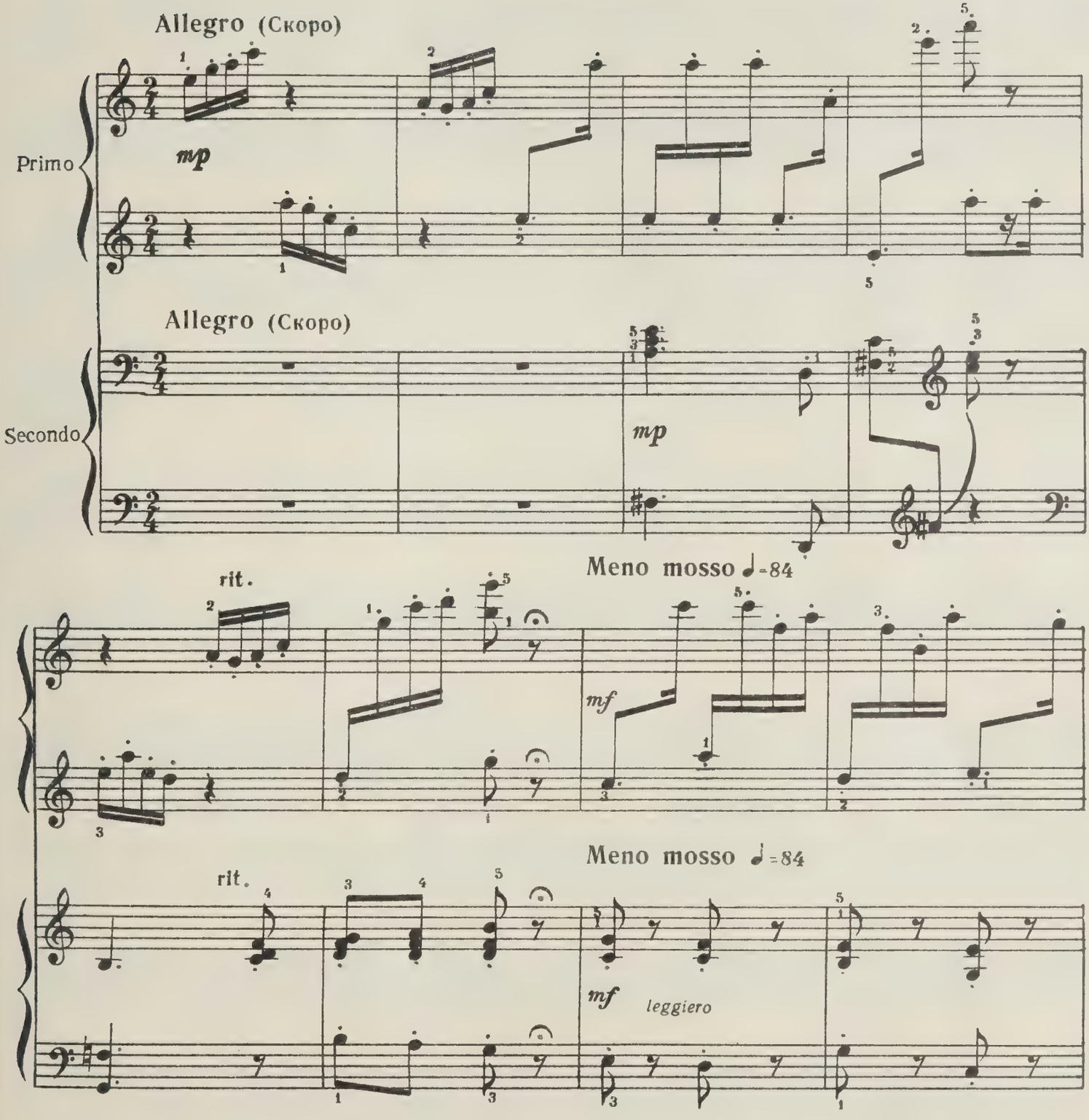


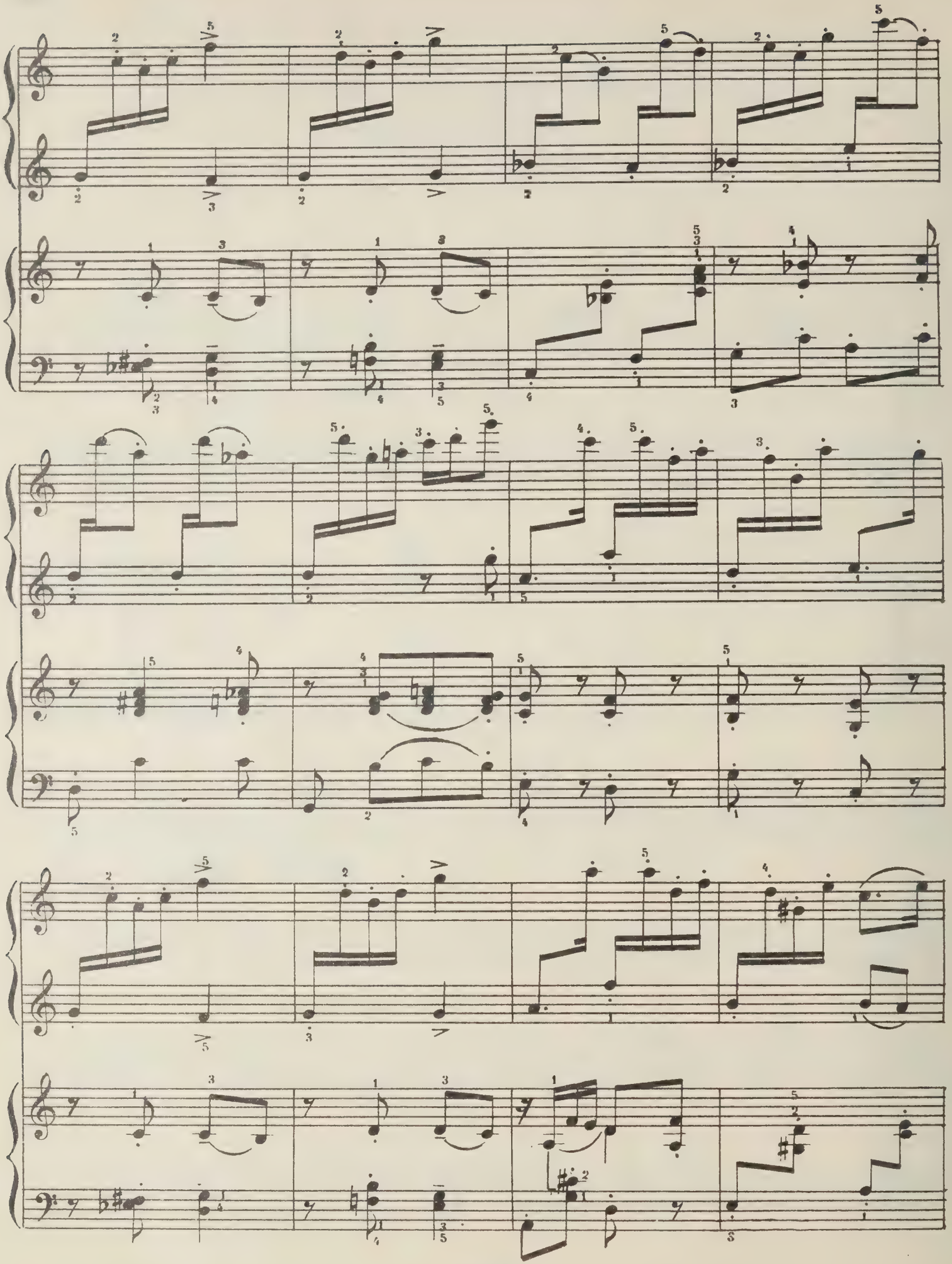

rit.
a tempo
mf
f
dim.
pmf
allarg.
Meno mosso
dim.
pp

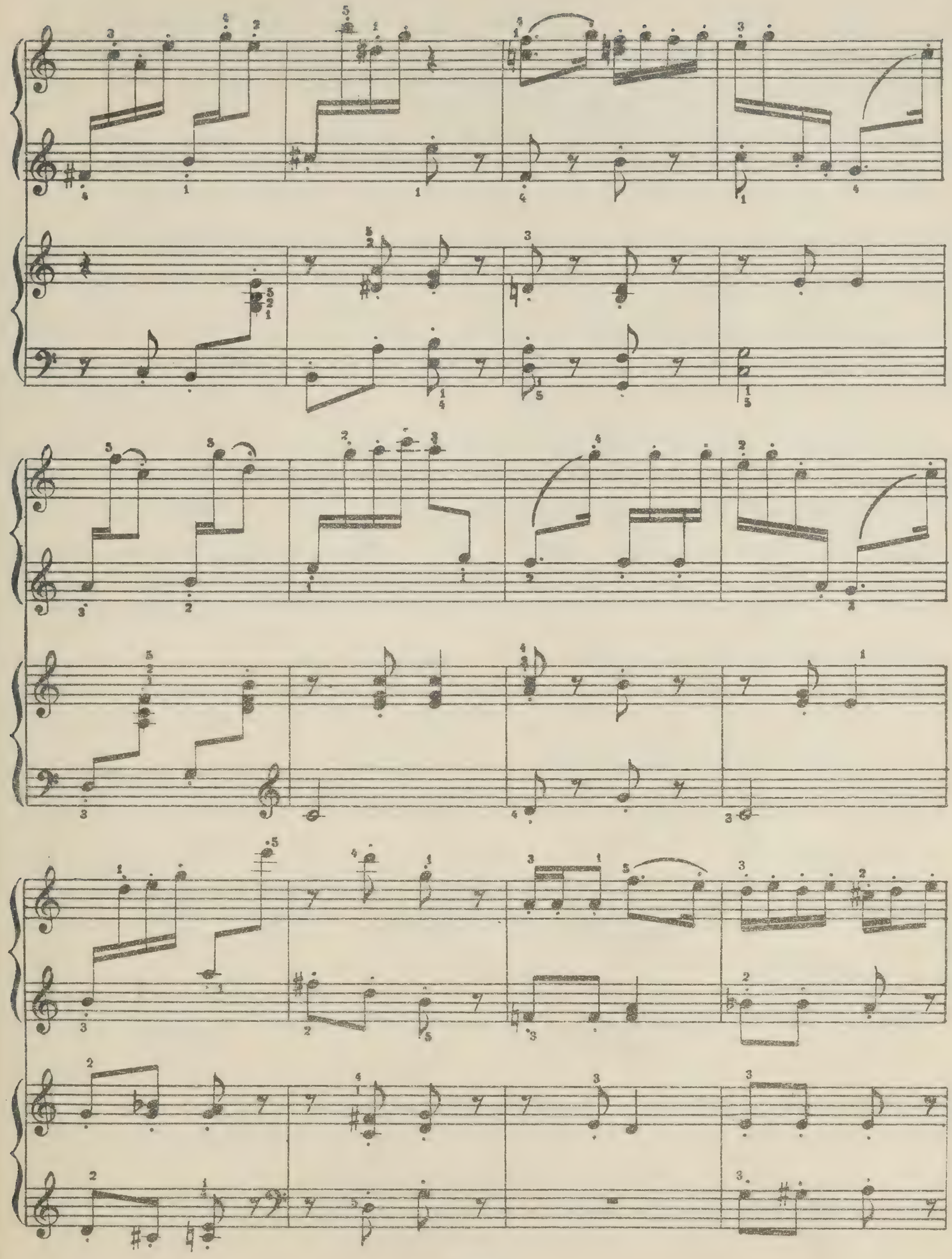
АНСАМБЛИ

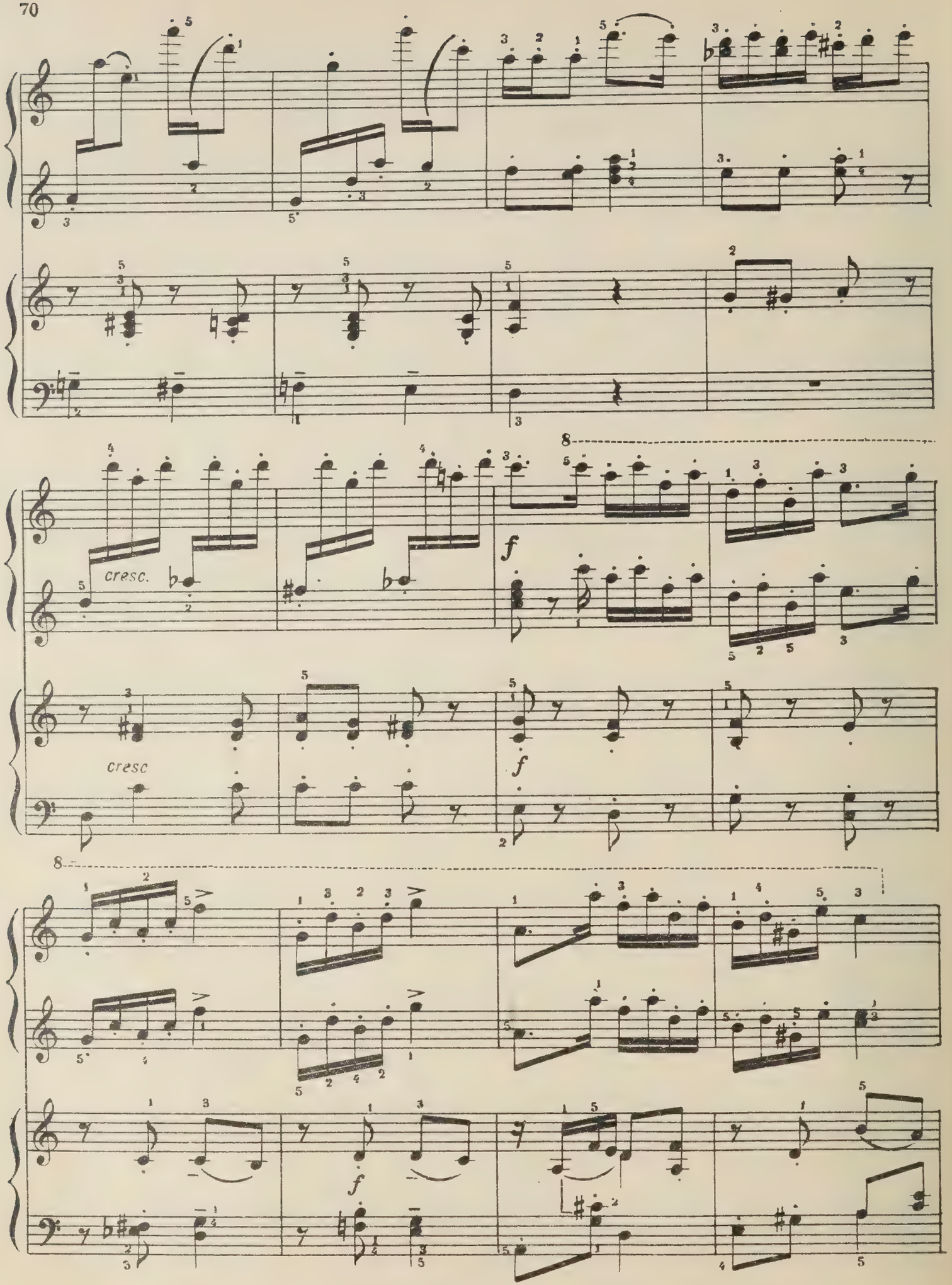
1. Вариация ТАЙ—ХОА

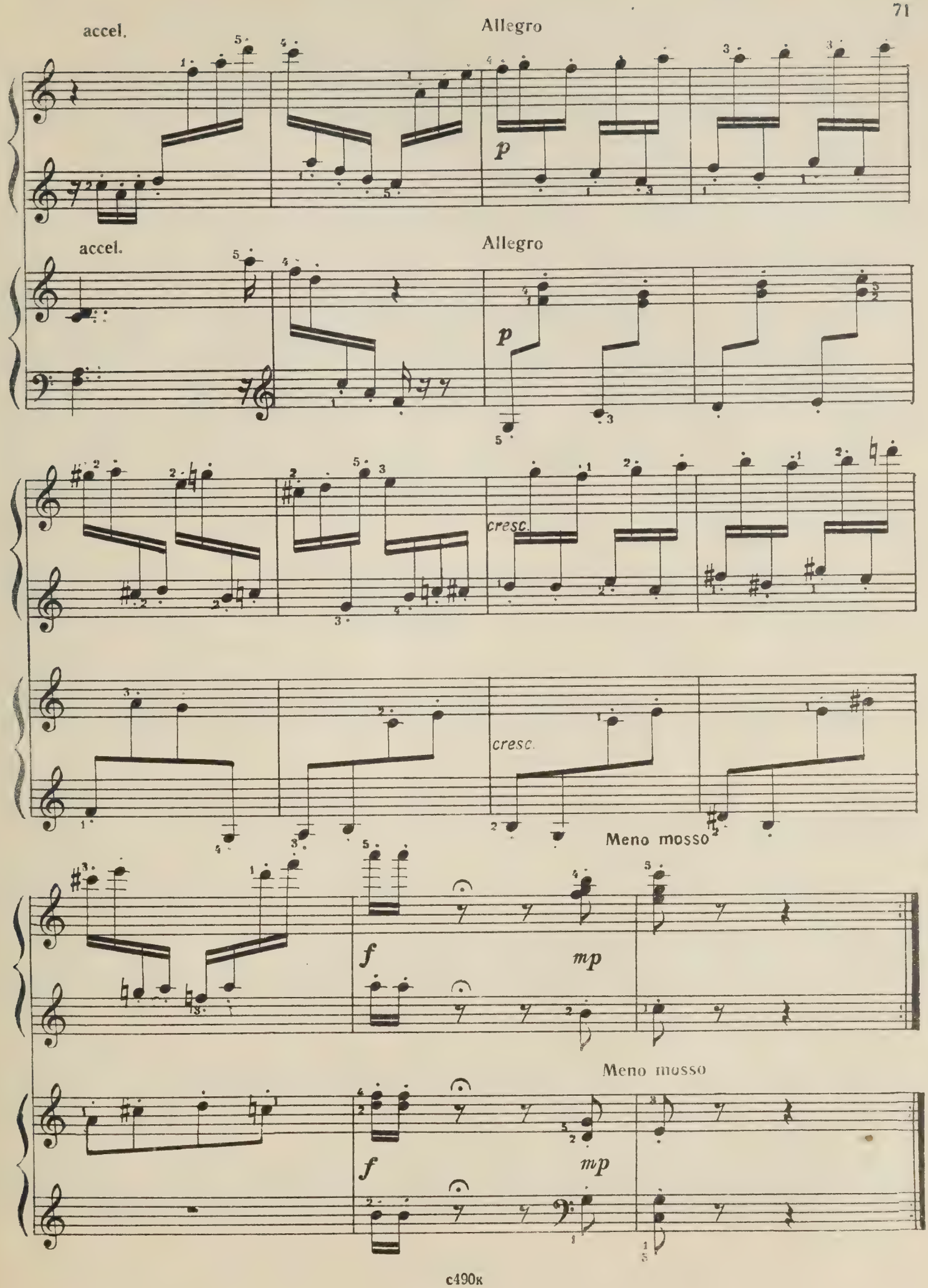
Из II акта балета
«КРАСНЫЙ ЦВЕТОК»
Переложение для одного
фортепьяно в 4 руки








cresc.
cresc
f
f
f

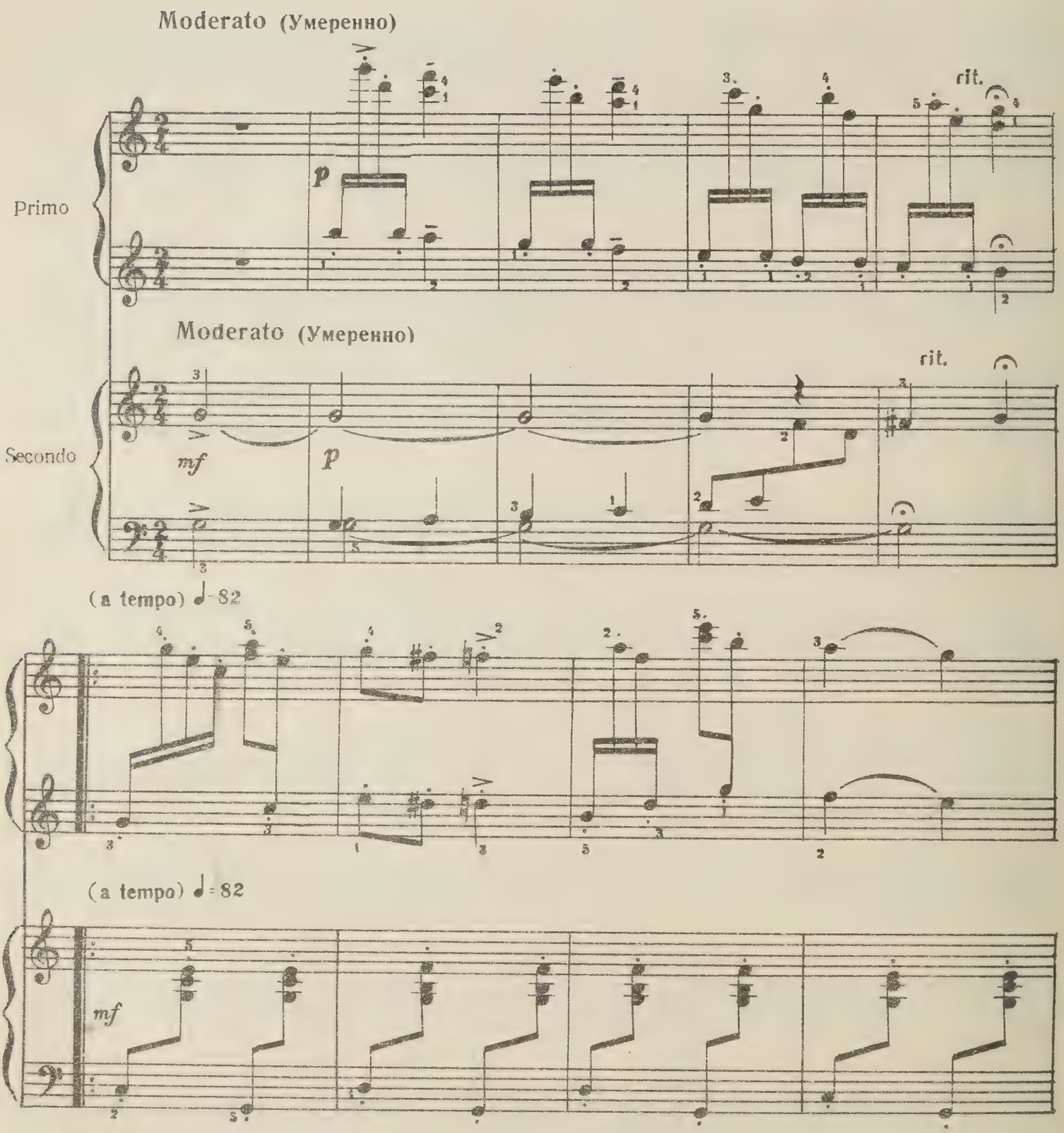

accel.
Allegro
p
accel.
Allegro
p
cresc.
cresc.
Meno mosso
f
mp
Meno mosso
f
mp

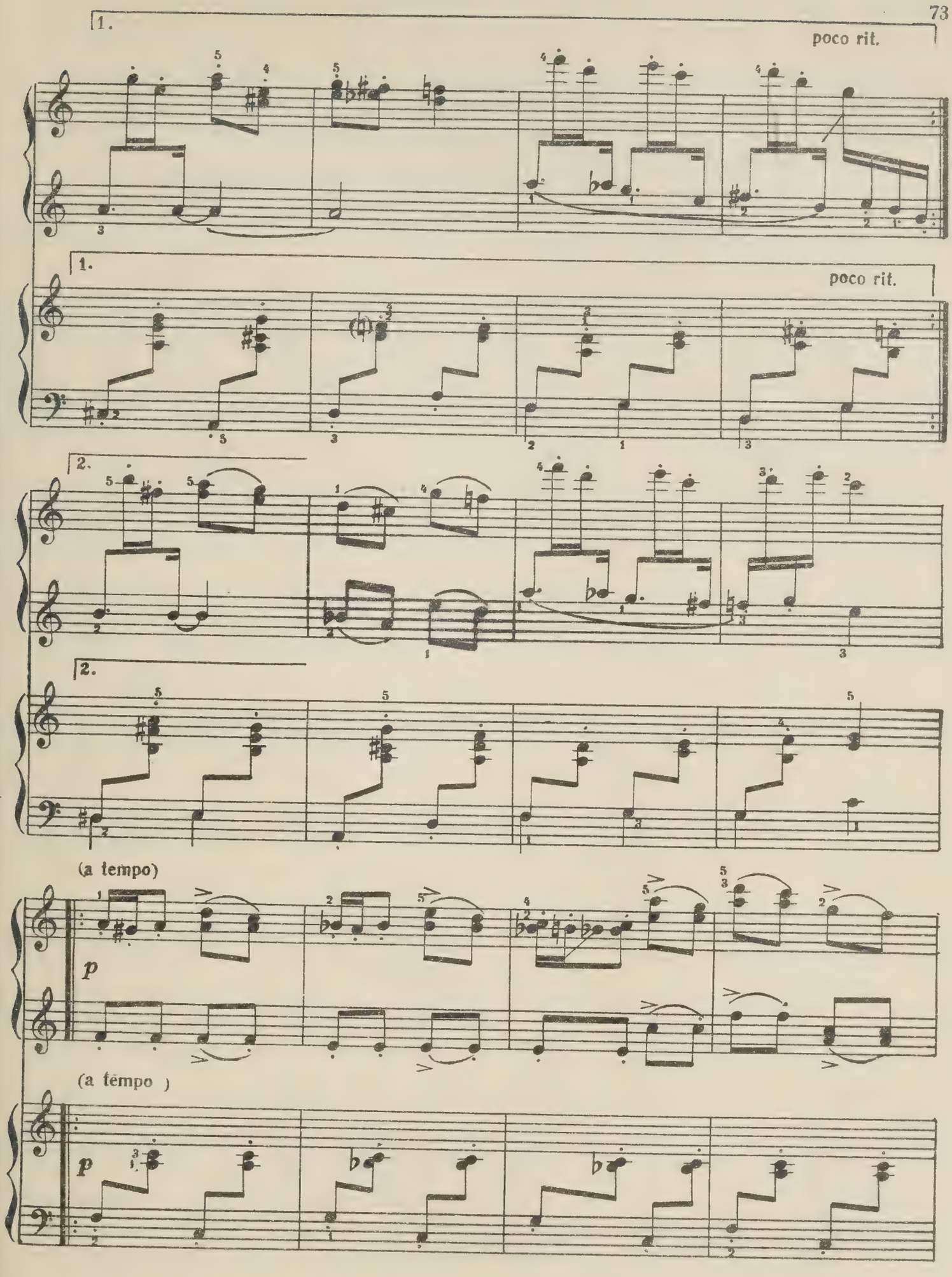
2. Танец на площади

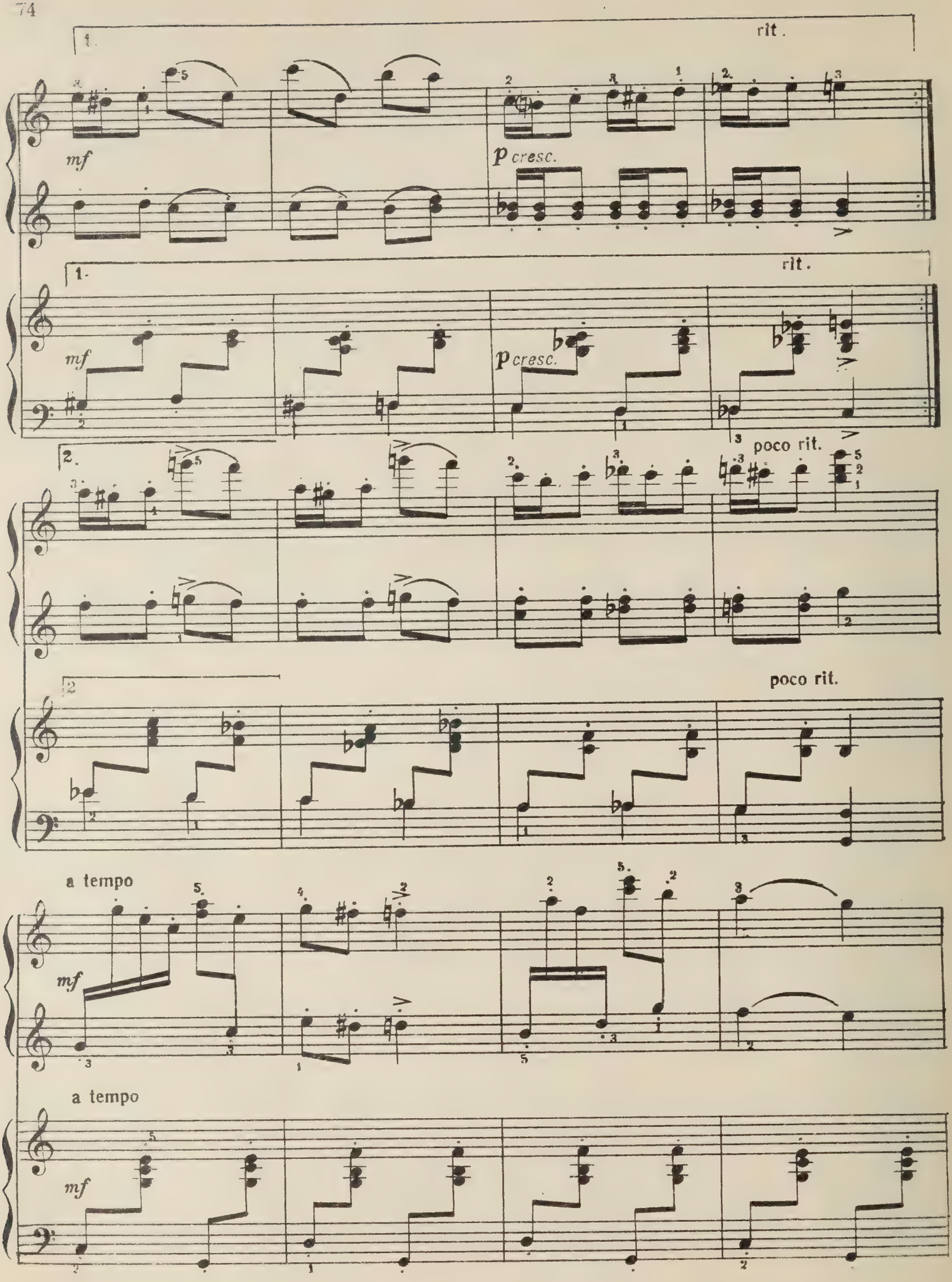
Из I акта балета

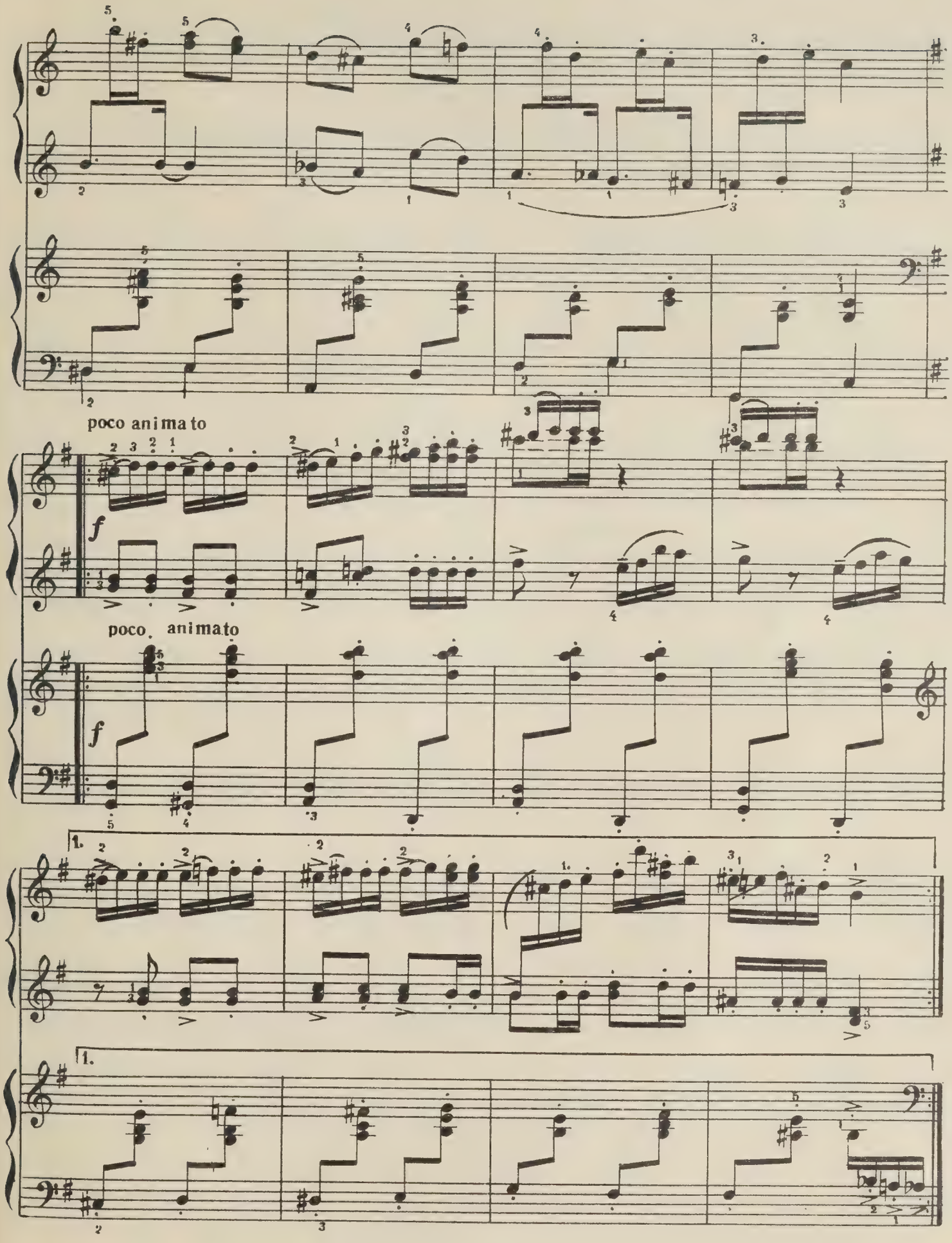
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

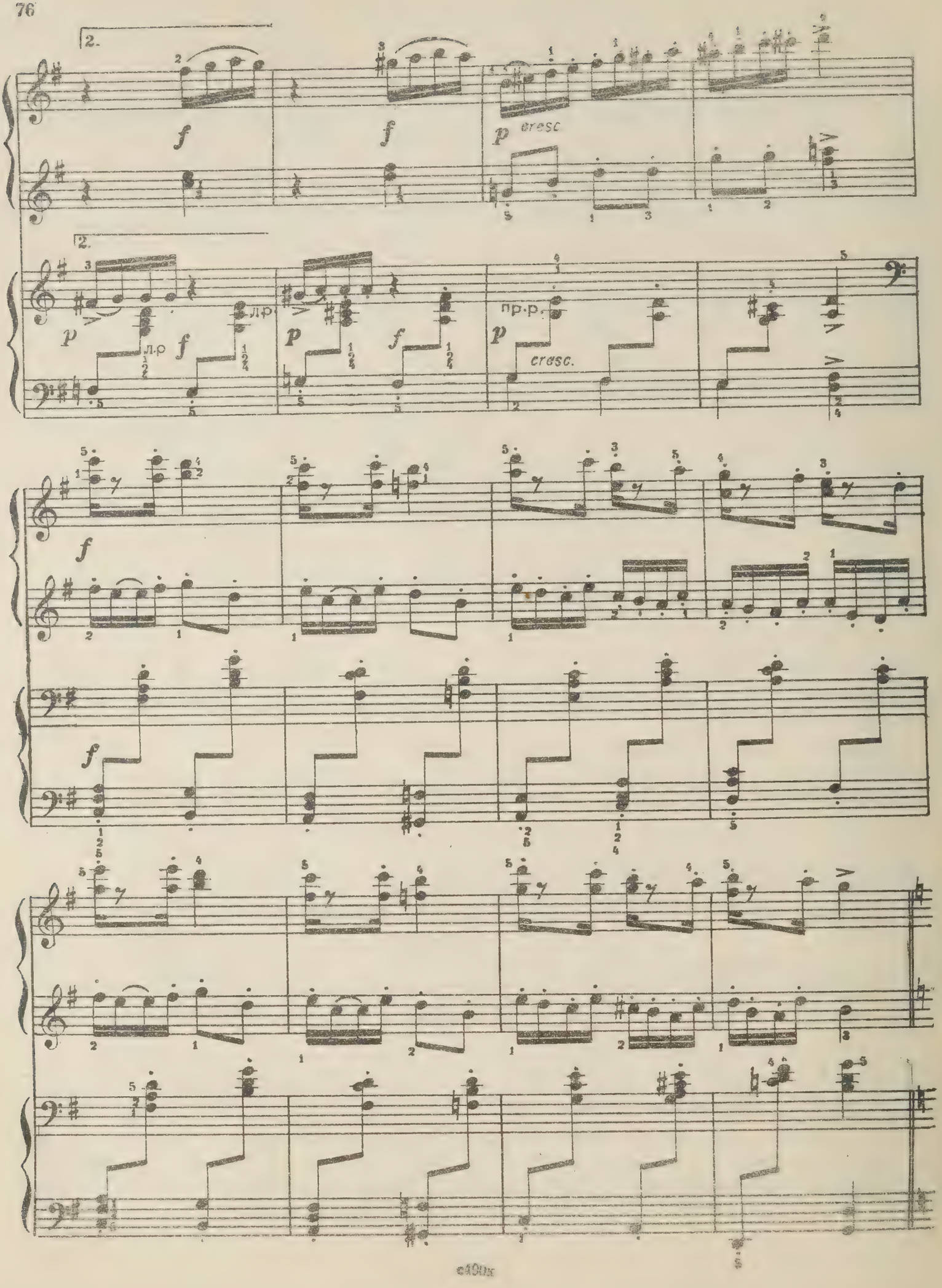
Переложение для одного
фортепьяно в 4 руки

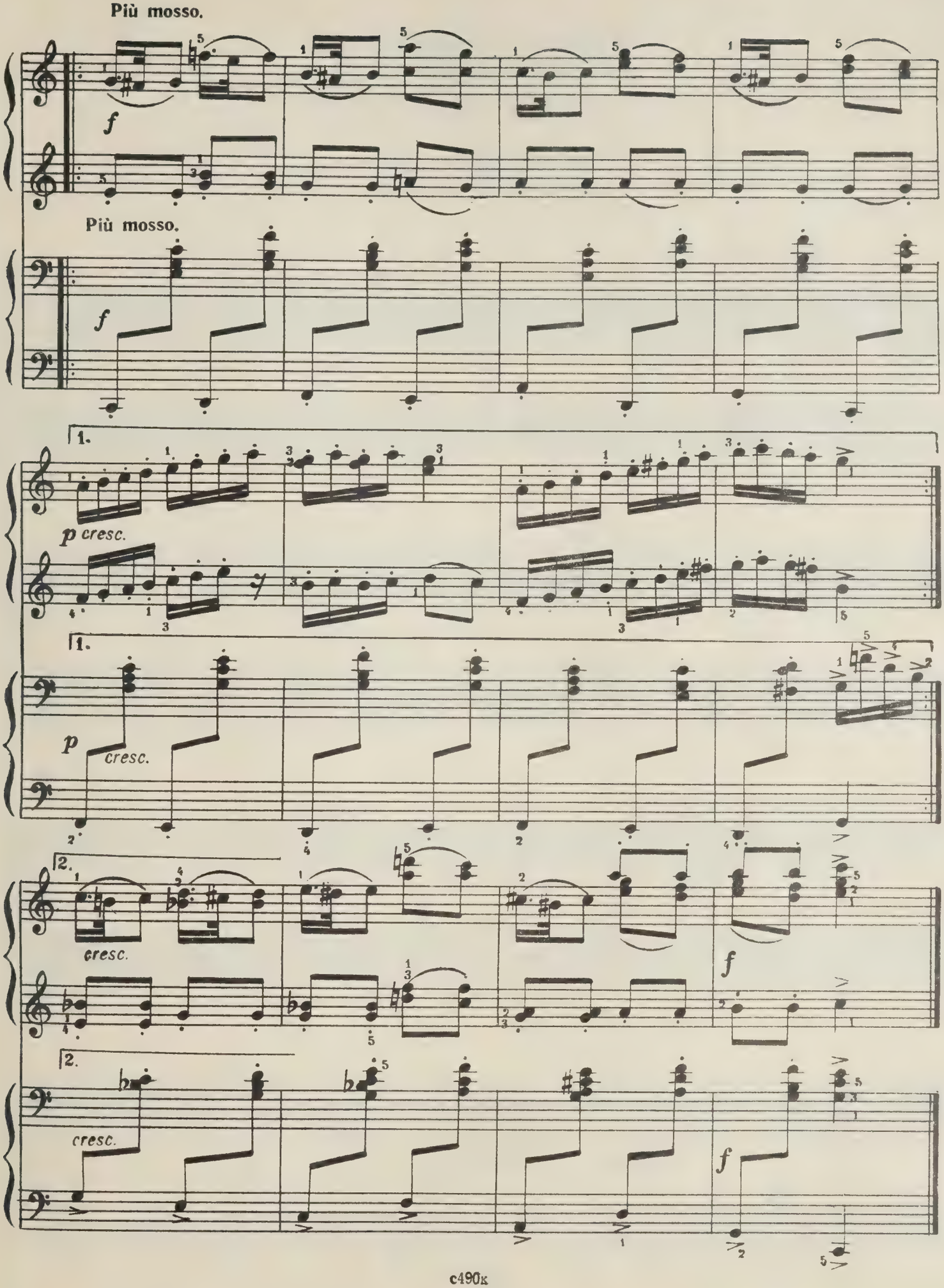



1.
poco rit.
1.
poco rit.
2.
2.
(a tempo)
p
(a tempo)
p


1.
rit.
mf
p cresc.
1.
rit.
mf
p cresc.
2.
poco rit.
2
poco rit.
a tempo
mf
a tempo
mf


poco animato
f
poco. animato
f
1.
1.


2.
f
f
p
cresc
2.
p
л.р
f
л.р
p
f
пр.р.
p
cresc.
f
f


Più mosso.
f
Più mosso.
f
1.
p cresc.
1.
p
cresc.
2.
cresc.
f
2.
cresc.
f

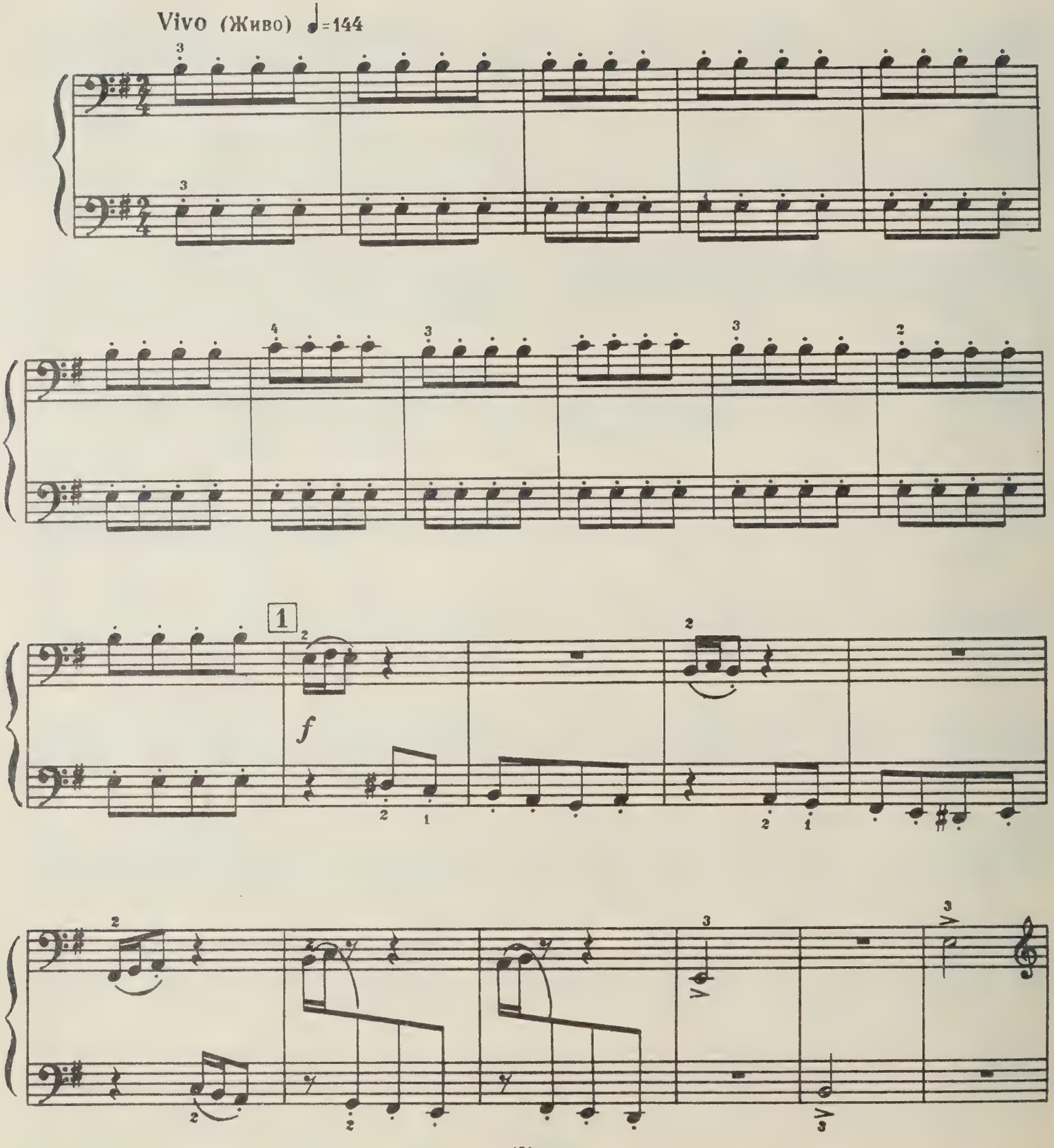
3. Танец мальчиков

Из оперы «ШАХ-СЕНЭМ»

Переложение для двух фортепьяно в 8 рук

Первое фортепьяно

Вторая партия



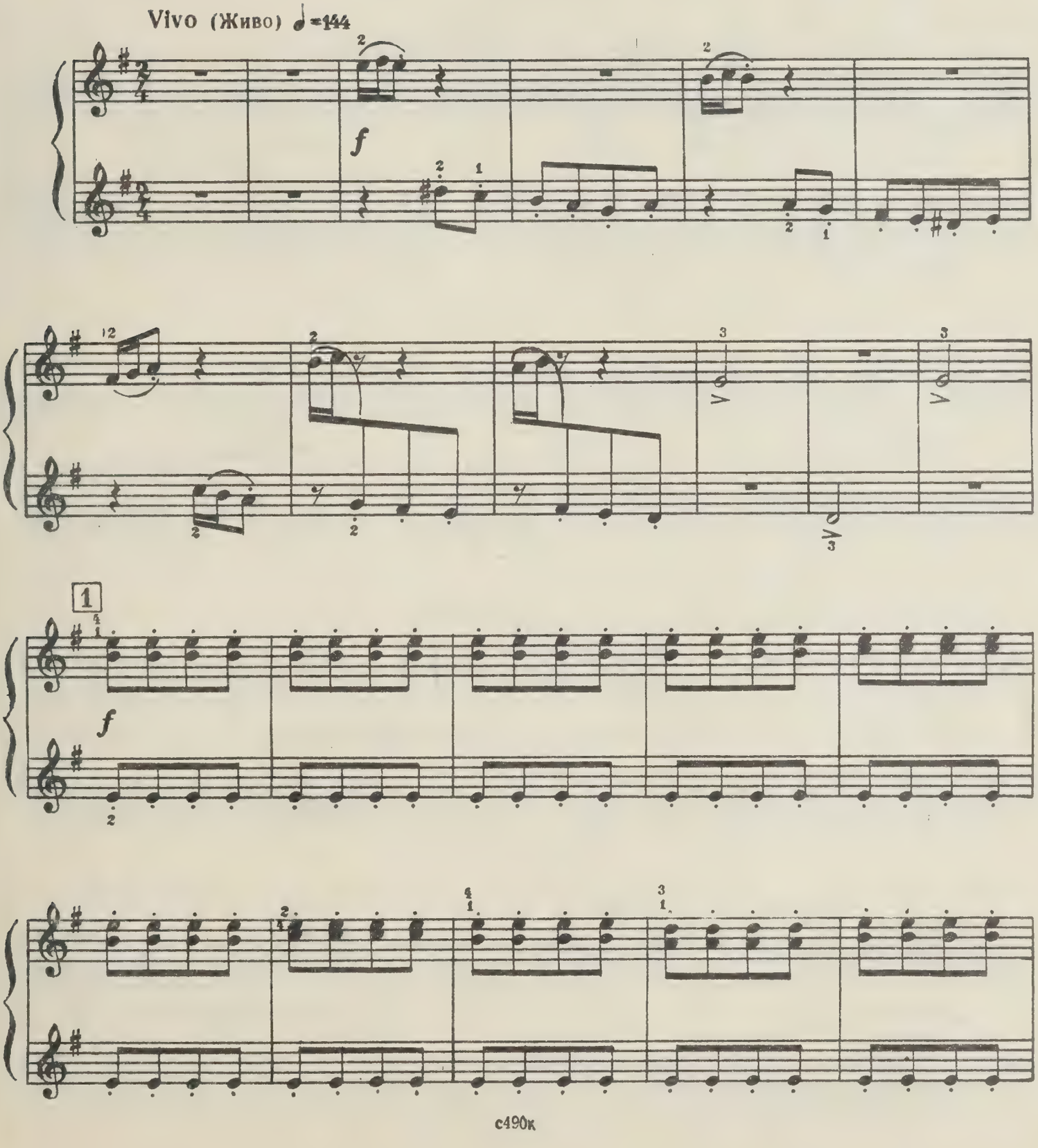
3. Танец мальчиков

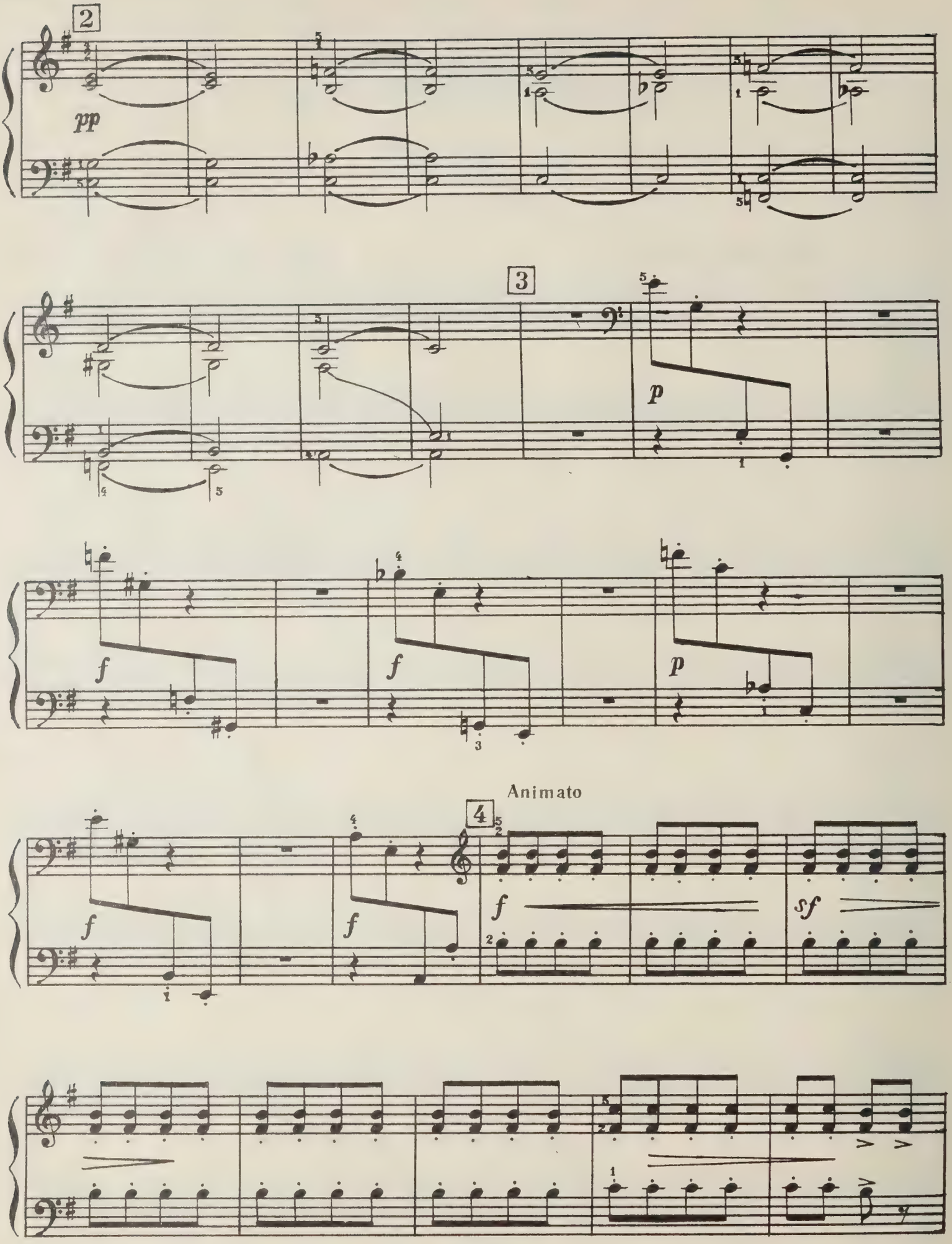
Из оперы «ШАХ-СЕНЭМ»

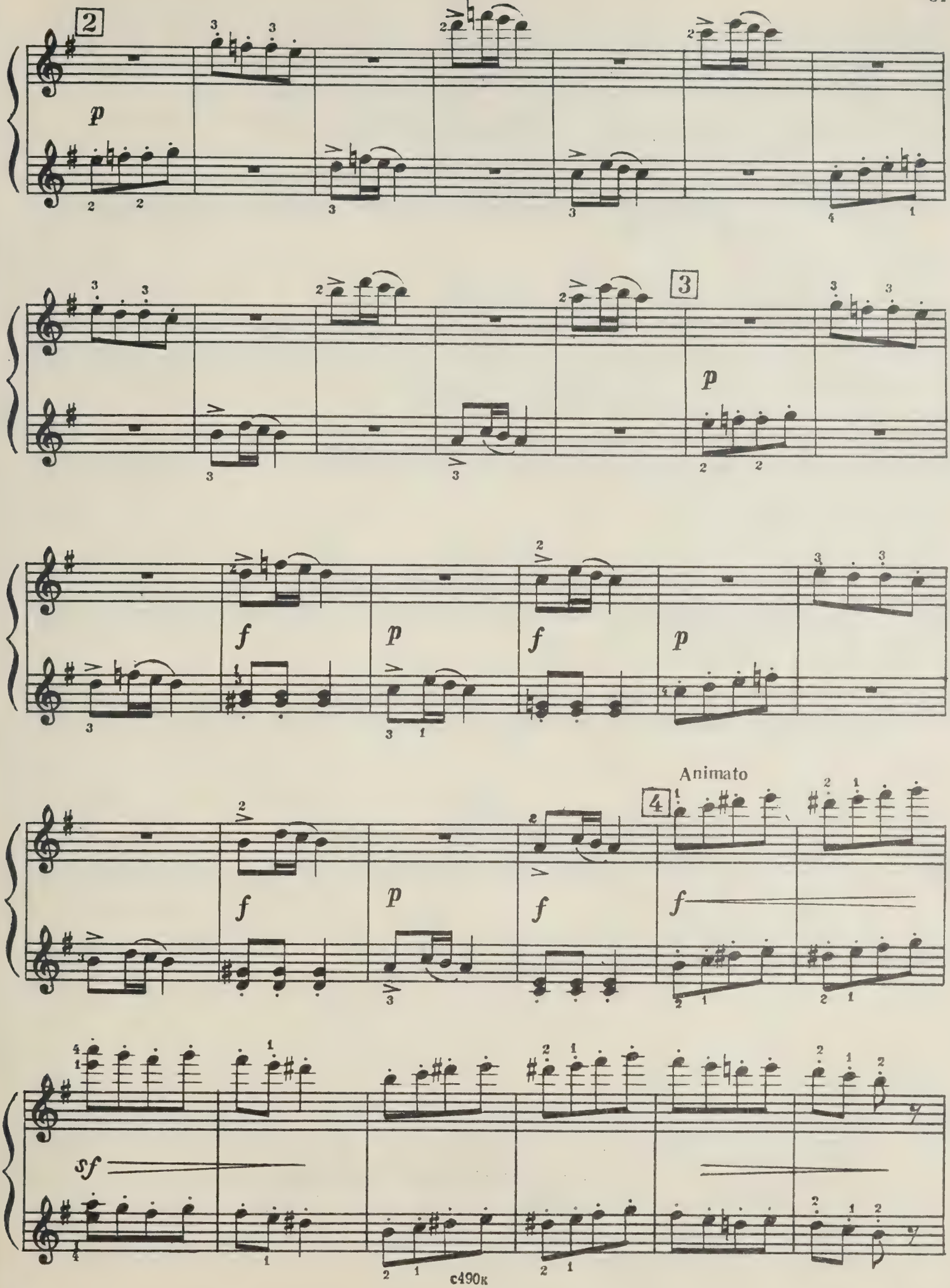
Переложение для двух фортепьяно в 8 рук

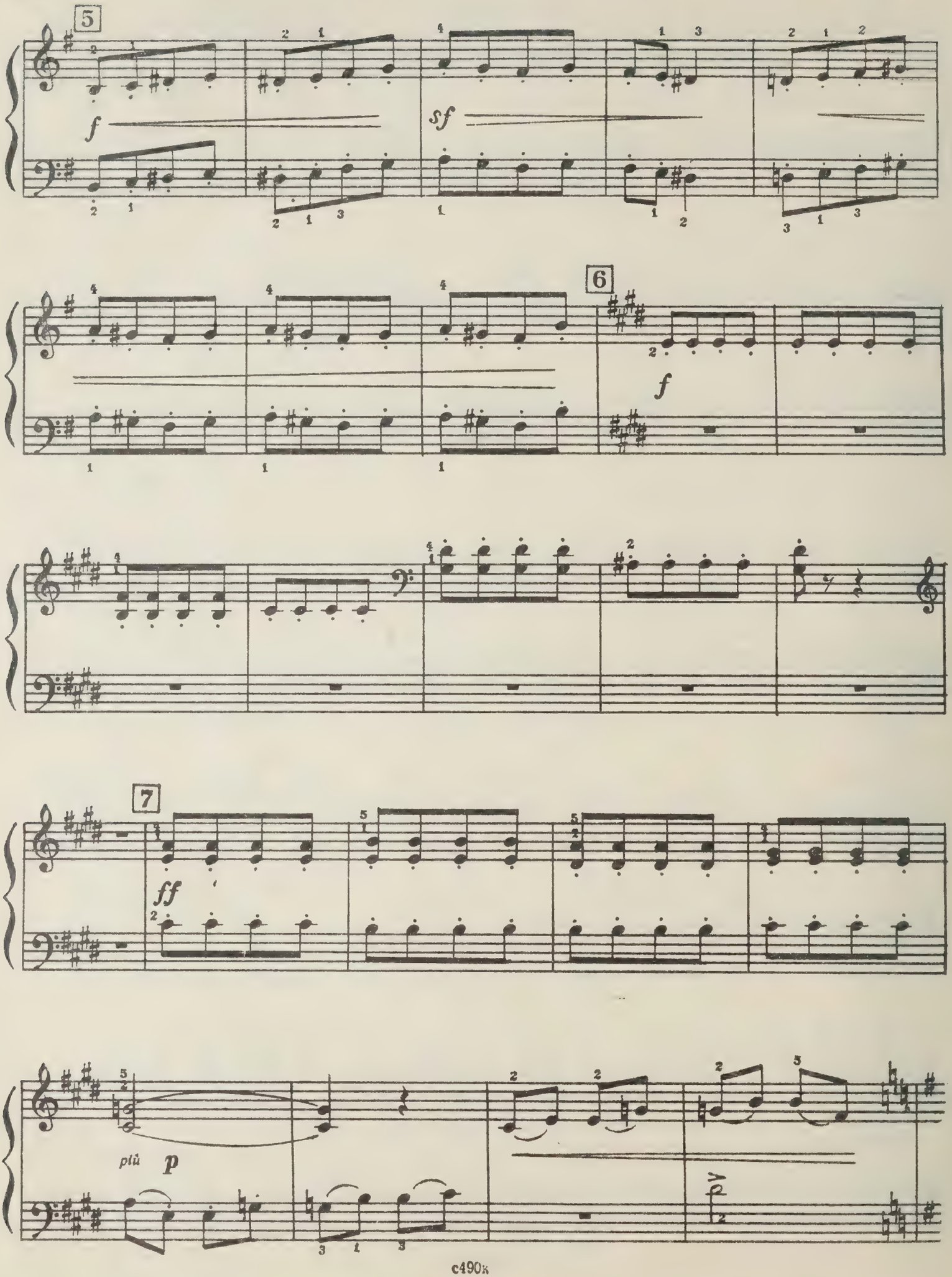
Первое фортепьяно

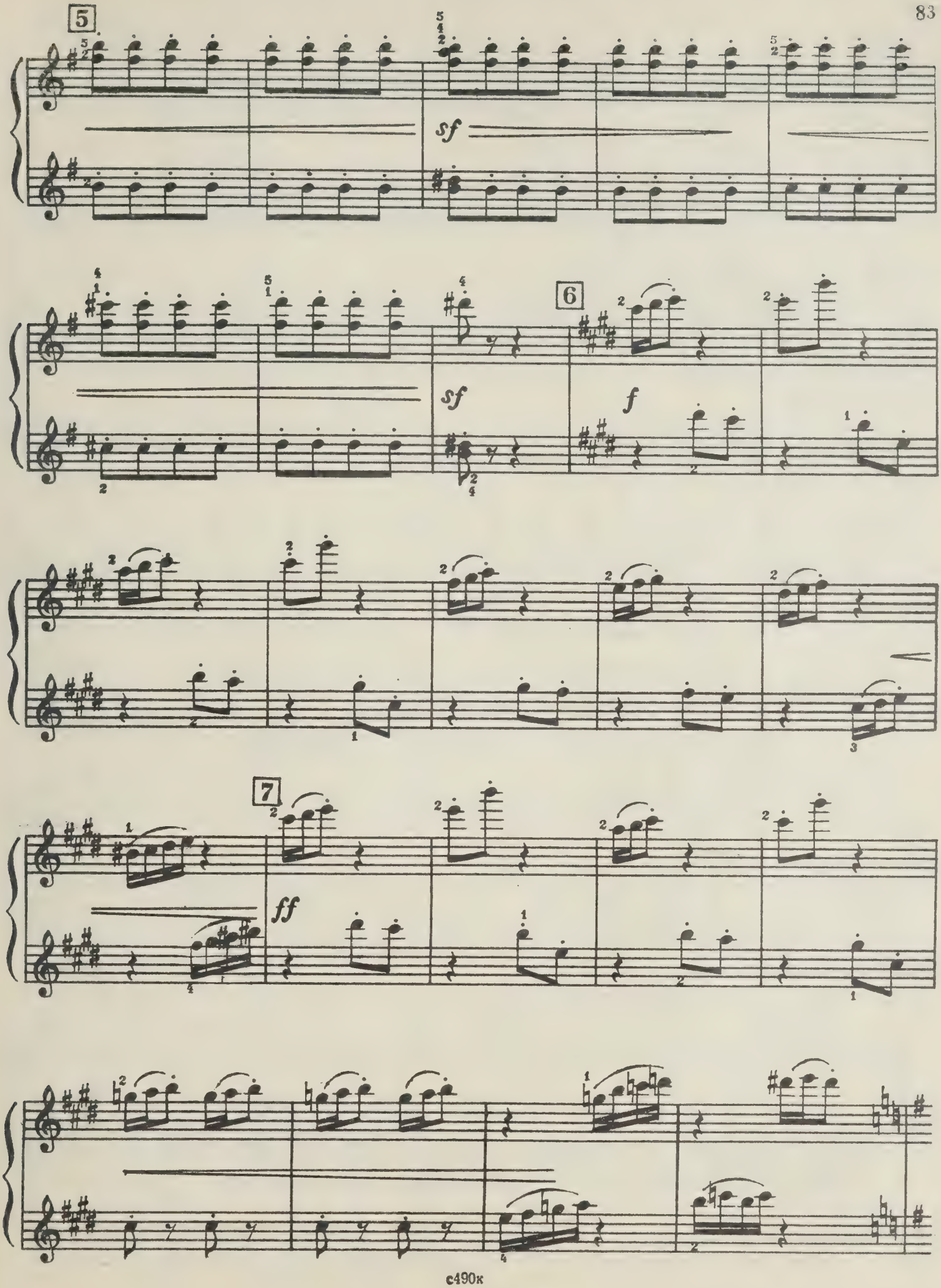
Первая партия

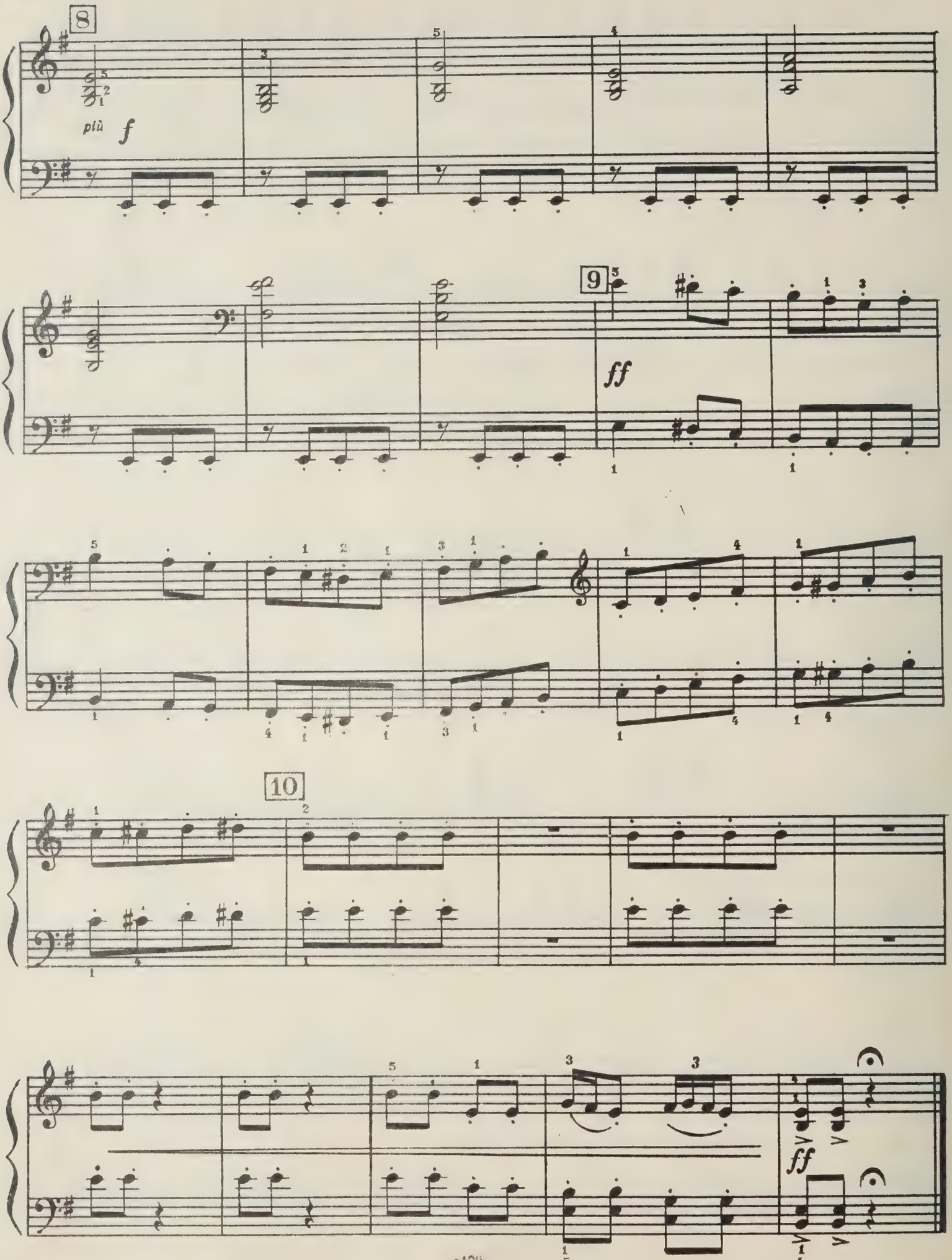


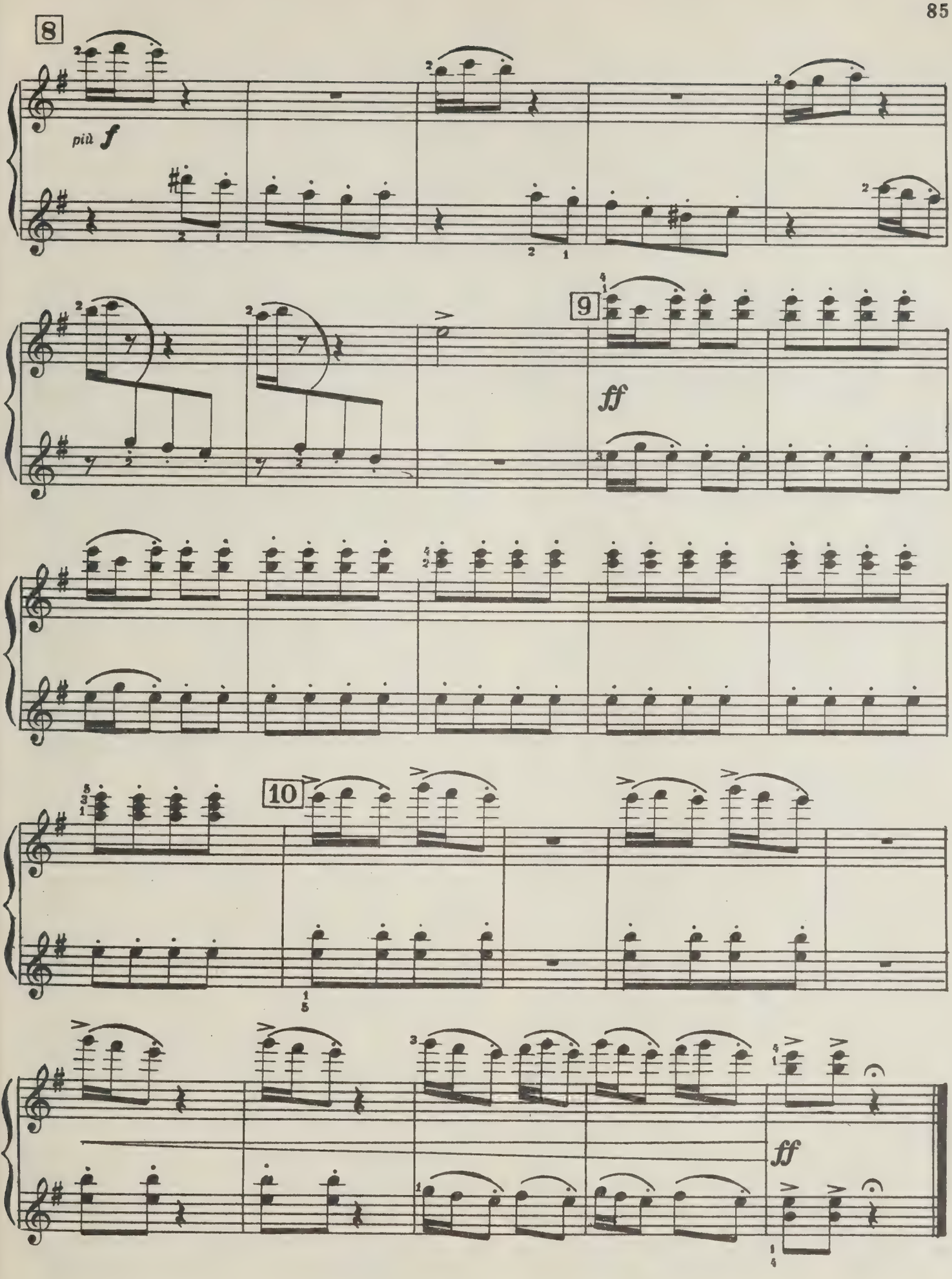

2
pp
3
p
f
f
p
Animato
4
f
f
f
sf


2
p
3
p
f
p
f
p
Animato
4
f
f
p
f
sf


5
f
sf
6
f
7
ff
più
p


5
sf
6
sf
f
7
ff


8
più f
9
ff
10
ff


8
più f
9
ff
10
ff

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

№ 1. Мазурка. В пьесе несколько раз встречаются указания на замедление и ускорение основного темпа; педагог может использовать Мазурку в качестве удобного материала, знакомящего ученика 4 класса ДМШ с первоначальными навыками игры rubato. Мордент в т. 3 исполняется совершенно также, как в т. 2, где автор намеренно выписал его мелкими нотами.

Аккомпанирующие аккорды в тт. 1—17 и аналогичных должны звучать мягко, portamento; они совершенно одинаковы по длительности и берутся движением руки от клавиатуры.

№ 2. Ариэтта. Обращаем внимание педагога на длинные фразировочные лиги, не встречающиеся в других изданиях; перед каждой новой лигой в данной пьесе необходимо «взять дыхание», то есть снять руку с клавиатуры.

Сложное искусство педализации постигается путём длительной слуховой и технической тренировки; педагог, проявляющий много терпения и настойчивости при работе над этим важнейшим пианистическим разделом, может быть уверен, что его труд не пропадёт даром. Предоставление педализации на стихийное усмотрение ученика приводит, как правило, к небрежности и «грязной» педали.

В Ариэтте педаль проставлена в нотах таким образом, что на сильную долю почти никогда не происходит нажатие педального рычага. Нога нажимает педаль каждый раз **после** того, как услышен звук мелодии. В некоторых случаях, как например в 14, 15 и аналогичных тактах, следует задержать пятым пальцем левой руки басовый звук, а педаль взять на одну восьмую позже. Такой приём диктуется необходимостью предотвратить слияние на одной педали секундовых ходов в мелодии правой руки.

№ 3. Колыбельная. Пальцевое legato является одним из основных пианистических навыков, развитию которых необходимо уделять в школьные годы большое внимание. Умение исполнять на фортепьяно напевную мелодию, «певучая манера игры», о которой писал еще И. С. Бах в заглавии к сборнику своих клавирных инвенций, приобретается путём длительной и целесообразно направленной тренировки. При этом слух ученика играет, разумеется, определяющую роль, но техническими исполнителями художественных заданий являются пальцы. Красиво «петь» на фортепьяно —это значит обладать связным плавным пальцевым туше, при котором «подушечки» пальцев находятся в полном контакте с клавишами. Педаль не должна заменять собой отсутствие полноценного пальцевого legato. Раньше следует выучить пьесу совсем без педали, следя за правильной аппликатурой и певучим туше; только после удовлетворительного результата можно прибавить педаль, как дополнительное, красочное средство выразительности.

№ 4. Русская песня. В пьесе встречаются случаи беззвучной подмены пальцев на одной клавише (тт. 5, 15 и другие). Ученику следует объяснить этот приём, как одну из разновидностей пальцевого legato.

Отдельные переносы средних голосов из партии одной руки в партию другой (тт. 4, 21) не должны нарушать представление ученика о правильном голосоведении. Полезно на предварительной стадии разучивания произведения играть средний голос (например в т. 21) отдельно, ощущая его как единую мелодию.

№ 5. Вечер. Покой и мягкий сумрак уходящего дня передаются композитором в крайних частях пьесы посредством особого колористического приёма (повторяющийся синкопированный звук фа-диез в партии левой руки). Этот фон ни в коем случае не должен звучать назойливо, но, тем не менее, его постоянное присутствие создает ощущение пространства и звуковой перспективы. Ведущим началом является партия правой руки с её песенной мелодией хорового типа.

6. Утро. Ученику следует внимательно поработать над аккомпанементом. Повторяющиеся аккорды играются мягкой рукой с чуть закруглёнными пальцами; при этом не следует отрывать пальцы от клавиш. Важно уметь исполнить партию аккомпанемента отдельно от мелодии, мягко и красиво по звучанию.

7. Арлекин. Острый, несколько угловатый характер музыки диктуется программным содержанием пьесы. Арлекин — комический персонаж итальянской народной комедии, паяц в наряде из разноцветных лоскутьев — изображен композитором в момент своей весёлой пляски. Динамические контрасты, акценты, внезапные нарастания и спады должны очень ярко передаваться исполнителем. Особенно внимательно надо следить за точным исполнением шестнадцатых нот; их не следует смягчать или растягивать.

№ 8. Листок из альбома. Тема в крайних частях пьесы проходит два раза: первый раз в скрипичном регистре в партии правой руки, во второй раз — в виолончельном регистре в партии левой руки. Хорошо, если педагог вызывает в слуховой памяти ученика ассоциацию со звучанием того или иного музыкального инструмента. Это обогащает кругозор юного пианиста и развивает его музыкальную фантазию.

№ 9. Прелюдия. Текучее движение восьмых всё время должно ощущаться в **дуольном** размере, то есть на $\frac{6}{4}$; следует остерегаться деления на **триоли** восьмых. Одной из главных технических проблем, стоящих перед исполнителем, является плавная передача мелодической линии из одной руки в другую. Основная мелодия строится из звуков, отмеченных чёрточками (тт. 1, 2, 3, 4 и аналогичные) или выписанных автором в виде отдельного голоса (тт. 6, 8, 9, 10 и аналогичные). Тем не менее, всё движение восьмых в крайних частях пьесы имеет мелодическое значение и должно быть, поэтому, тщательно отработано.

В среднем эпизоде не всегда обращают внимание на тонкое указание автора: первый звук в тт. 1, 3, 5 в партии левой руки **не является** мелодическим. Мелодия каждый раз начинается со **второй** четверти. Первый же звук отмечает только сильную долю такта; поэтому ему не следует придавать эмоциональную окраску.

№ 11. Маленькая поэма. Для соблюдения принципа единообразной аппликатуры и улучшения качества звучания редакторы не останавливаются перед применением первого пальца на чёрной клавише (тт. 1, 8, 9 и другие).

Для хорошего legato необходимо допускать такие, на первый взгляд, «неудобные» последования пальцев, как 5—1 в партии правой руки (тт. 17, 19). Подобные аппликатурные решения всегда оправданы, если к ним прибегают вполне осознанно для достижения определённой художественной цели.

№ 12. Пастораль. Музыка пьесы переносит нас в галантную придворную обстановку Франции XVIII века. Звучит менуэт, исполняемый пастухами и пастушками, как будто сошедшими с полотен Ватто. Мелодия звучит, как бы сыгранная на флейте, прозрачный аккомпанемент подразумевает арфовое звучание. Staccato в партии аккомпанемента не должно быть слишком острым (и, что очень важно, четвертные ноты staccato остаются длительностью в два раза больше восьмых staccato!).

№ 13. Вроде менуэта. Пьеса близка по форме и содержанию предыдущей. Однако здесь гораздо больше чувствуется народный дух музыки; действие переносится из дворца в деревню. Это сельский менуэт, который танцуют настоящие, живые крестьяне, а не галантные пастушки. Тщательно должны быть усвоены разнообразные штрихи и лиги, исполнение которых будет способствовать передаче танцевального характера музыки.

№ 14. Этюд. Мы слишком часто, говоря о педагогической литературе, привыкли подразумевать под словом «Этюд» произведение исключительно инструктивно-технического типа. Между тем, художественная фортепьянная литература очень широко пользуется термином «Этюд», применяя его к высоко поэтичным, небольшим по размеру произведениям, например к таким шедеврам, как пьесы под этим названием Шопена, Скрябина и Рахманинова.

Произведение Глиэра представляет собой очень удачный образец художественного этюда, написанного для молодых пианистов. Поэтому нет нужды искать в нём каких-либо изолированных инструктивно-педагогических задач, а следует подойти к этому сочинению, как к пьесе кантиленного типа.

№ 15. Колокольчики. Сквозь педальную дымку в высоком регистре серебристо и легко звучит перезвон колокольчиков... Все шестнадцатые ноты в пьесе исполняются staccato, почти все аккорды арпеджируются, staccato подразумевается пальцевое, то есть рука не подпрыгивает и не отскакивает от клавиатуры, а движутся только пальцы. Легко касаясь клавиши, они тотчас же покидают её, чтобы коснуться следующей; играть надо, всё время находясь очень близко к клавиатуре. В арпеджированных аккордах верхний звук следует брать *вместе с* соответствующим звуком в партии левой руки. Этот верхний звук должен быть звонким и определённым, остальные же звуки аккорда — мягкими.

№ 17. Эскиз. Выразительным речитативным репликам основной мелодии отвечает мужественный, виолончельного тембра голос в партии левой руки (т. 3 и аналогичные). Необходимо работать над выпуклой фразировкой голосов сначала каждой рукой отдельно, потом двумя руками вместе. Хорошие результаты даёт выразительное пропевание музыкальной фразы, сначала *без игры на инструменте*; после нескольких повторений надо сразу же воспроизводить вокальную фразировку на клавиатуре.

№ 18. Эскиз. Полётная, лёгкая мелодия относительно большой протяжённости диктует некоторые нормы двигательного поведения для рук исполнителя. Перемещение правой руки в сторону, совпадающую с направлением мелодии, здесь совершенно необходимо; при этом возможны небольшие наклоны кисти к первому или пятому пальцам. Сами же пальцы, сохраняя живое ощущение клавиатуры, не должны активно подыматься и *ударять* по клавишам; скорее здесь должна идти речь *о касании*, о заботливом *прикосновении*, чем об ударе.

№ 19. Мелодия. Синкопированный аккомпанемент ни в коем случае не должен нарушать у ученика представление о *длинной* мелодической фразе. Чтобы избежать скандировки «по слогам», следует много труда потратить на отделку партии каждой руки.

№ 20. Прелюдия. Это произведение может быть с успехом включено в выпускную программу молодого пианиста, оканчивающего детскую музыкальную школу. Большая экспрессия и драматизм, яркость кульминаций и выразительность динамических контрастов делают работу над Прелюдией очень интересной.

№ 21. Экспромт для одной левой руки. Оригинальная пьеса Р. М. Глиэра может служить своеобразным преддверием к работе (в музыкальном училище) над сочинениями подобного жанра, вроде Прелюдии и Ноктюрна (соч. 9) А. Скрябина для одной левой руки. Сложной задачей является интонировка, выразительное пропевание верхнего голоса в аккордах. Чёрточки, поставленные композитором *над* или *под* аккордом, всегда относятся только к *верхнему* голосу.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 2
Краткая биография 5
1. Мазурка, соч. 43 № 3 7
2. Ариэтта, соч. 43 № 7 9
3. Колыбельная, соч. 31 № 3 12
4. Русская песня, соч. 34 № 15 15
5. Вечер, соч. 43 № 5 16
6. Утро, соч. 43 № 4 19
7. Арлекин, соч. 34 № 8 21
8. Листок из альбома, соч. 31 № 11 23
9. Прелюдия, соч. 43 № 1 25
10. Романс, соч. 31 № 7 29
11. Маленькая поэма, соч. 34 № 1 31
12. Пастораль, соч. 34 № 22 33
13. Вроде менуэта, соч. 34 № 20 38
14. Этюд, соч. 31 № 8 43
15. Колокольчики, соч. 34 № 6 46
16. Прелюдия, соч. 26 № 1 49
17. Эскиз, соч. 47 № 1 52
18. Эскиз, соч. 47 № 2 54
19. Мелодия, соч. 34 № 13 57
20. Прелюдия, соч. 16 № 1 60
21. Экспромт для одной левой руки, соч. 99 № 1 63

Ансамбли

Для одного фортепьяно в 4 руки

1. Вариации Тао-Хоа из балета «Красный цветок». Переложение С. Стемпневского. 67
2. Танец на площади из балета «Медный всадник». Переложение С. Стемпневского 72

Для двух фортепьяно в 8 рук

3. Танец мальчиков из оперы «Шах-Сенэм». Переложение М. Ройтерштейна 78
Методические замечания 86

БИБЛИОТЕКА ЮНОГО ПИАНИСТА

Рейнгольд Морицович Глиэр

АЛЬБОМ ФОРТЕПЬЯННЫХ ПЬЕС

Изд. № 490

Редактор *И. Болдырев* Художник *А. Финогенов* Техн. редактор *М. Корнеева*
Корректор *И. Миронович*

Сдано в произв. 2/VII-58 г. Подп. к печ. 9/I-59 г. Формат бумаги 60x92¹/₈.
Бум. л. 6. Печ. л. 12 (условных) Уч.-изд.л. 12. Тираж 15580. Заказ № 91

Ленинградская типография нотной печати Всесоюзного издательства „Советский композитор", Лиговский пр., 94.

Цена 12 р. 10 к.

UNIVERSITY OF TORONTO
FACULTY OF MUSIC
LIBRARY
Piano II

M
20
C539A
1989
c.1
MUSI

ВТОРОЕ ФОРТЕПЬЯНО

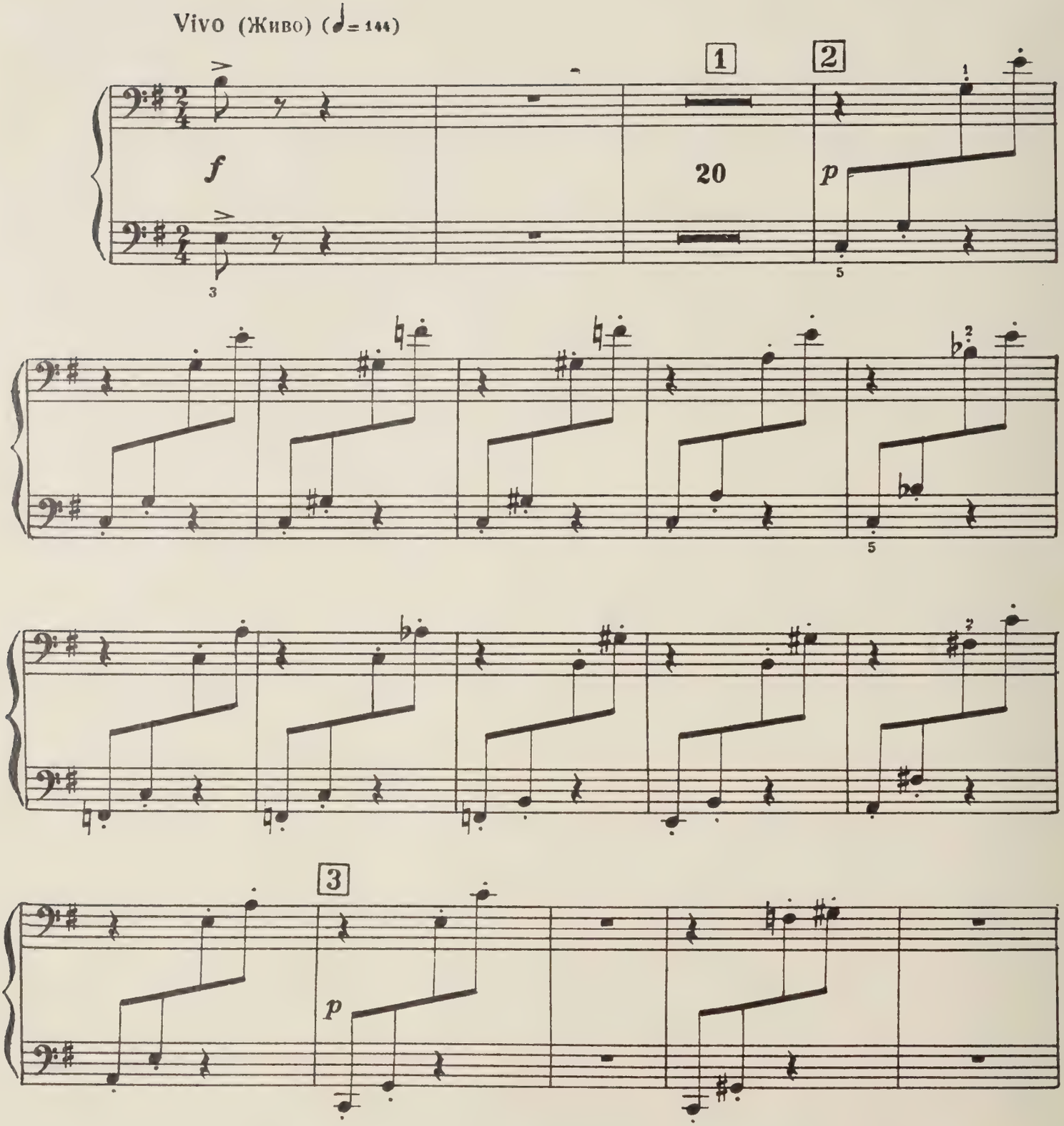
3. Танец мальчиков

Из оперы «ШАХ-СЕНЭМ»

Переложение для двух фортепьяно в 8 рук

Второе фортепьяно

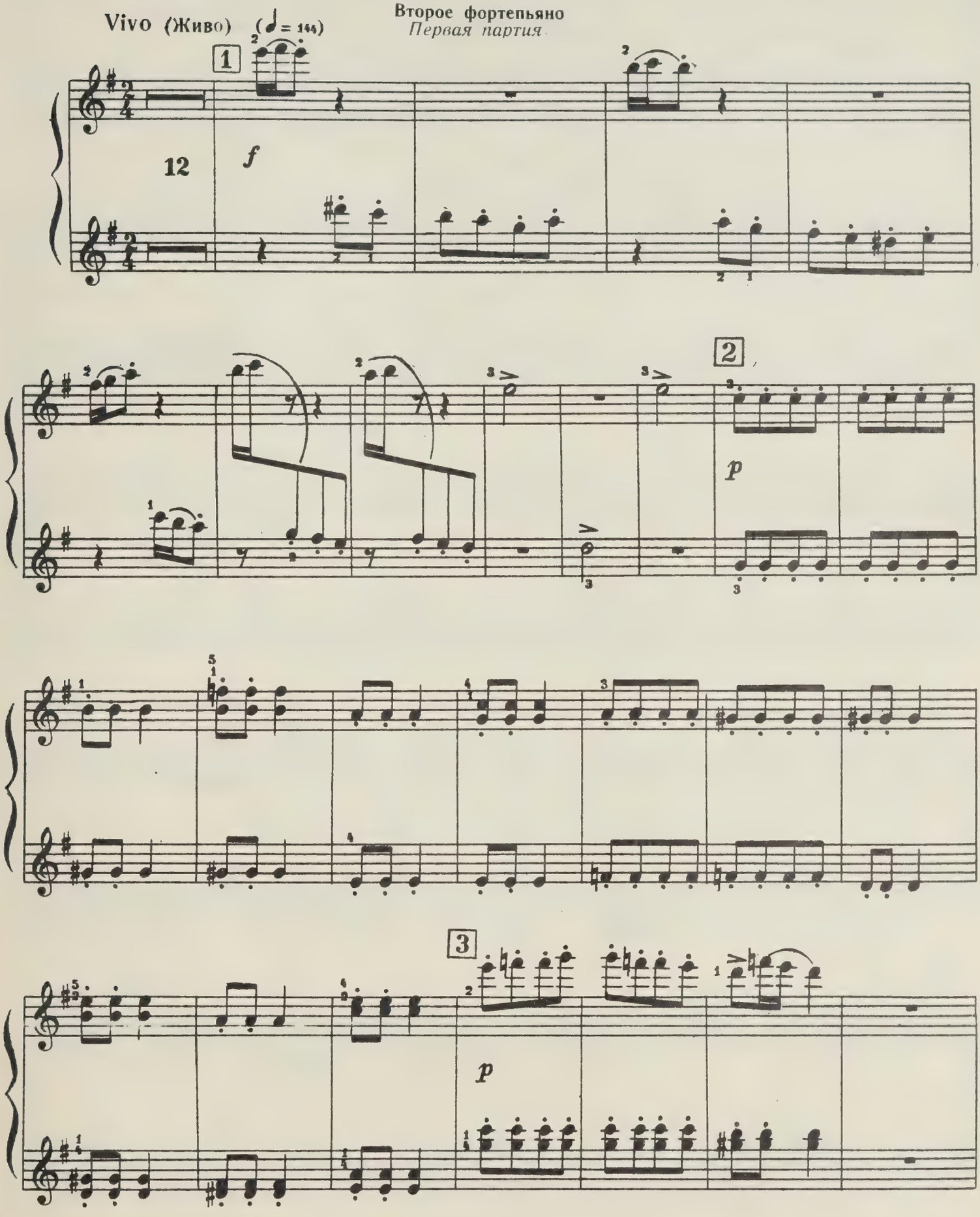
Вторая партия

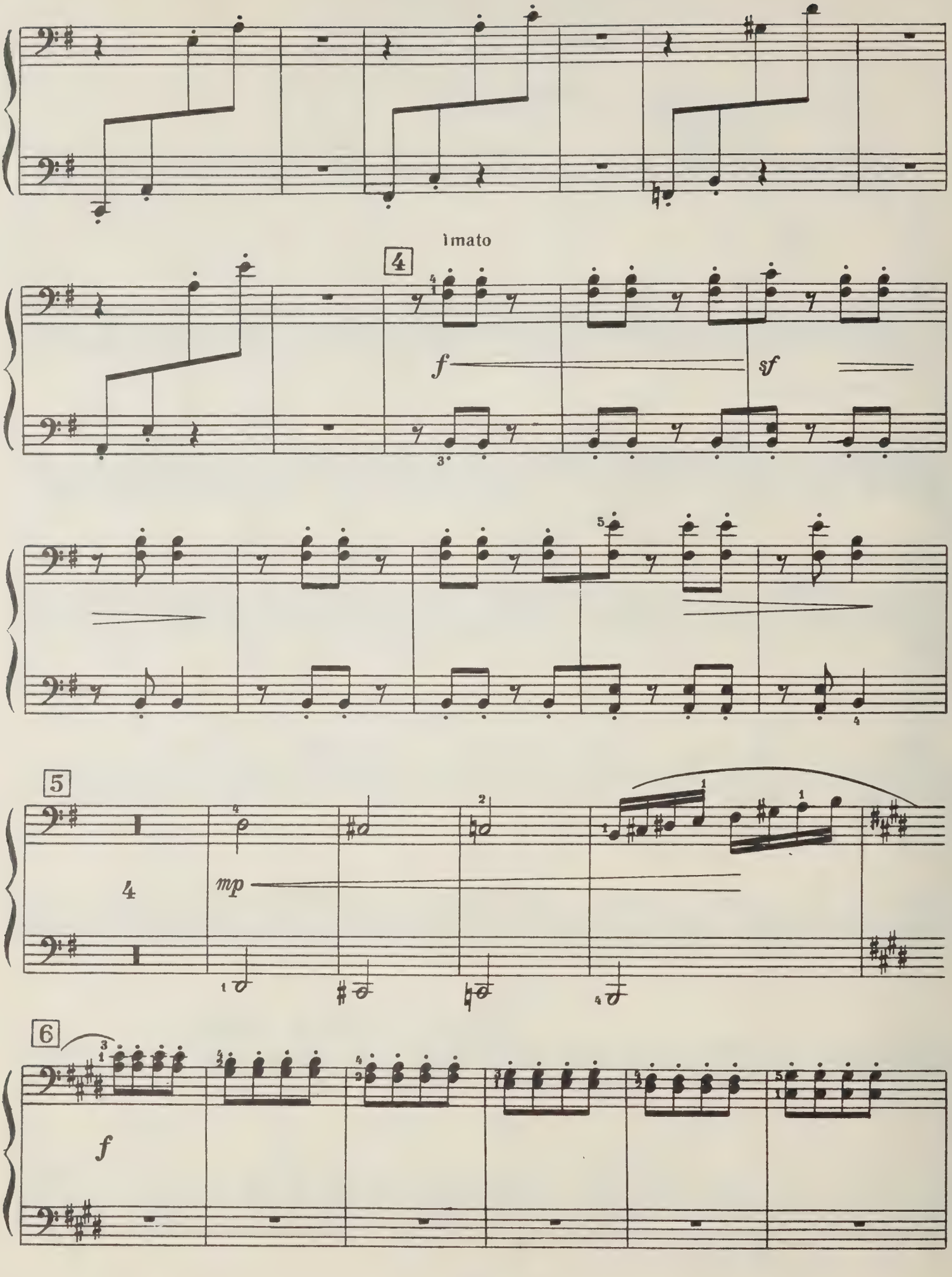


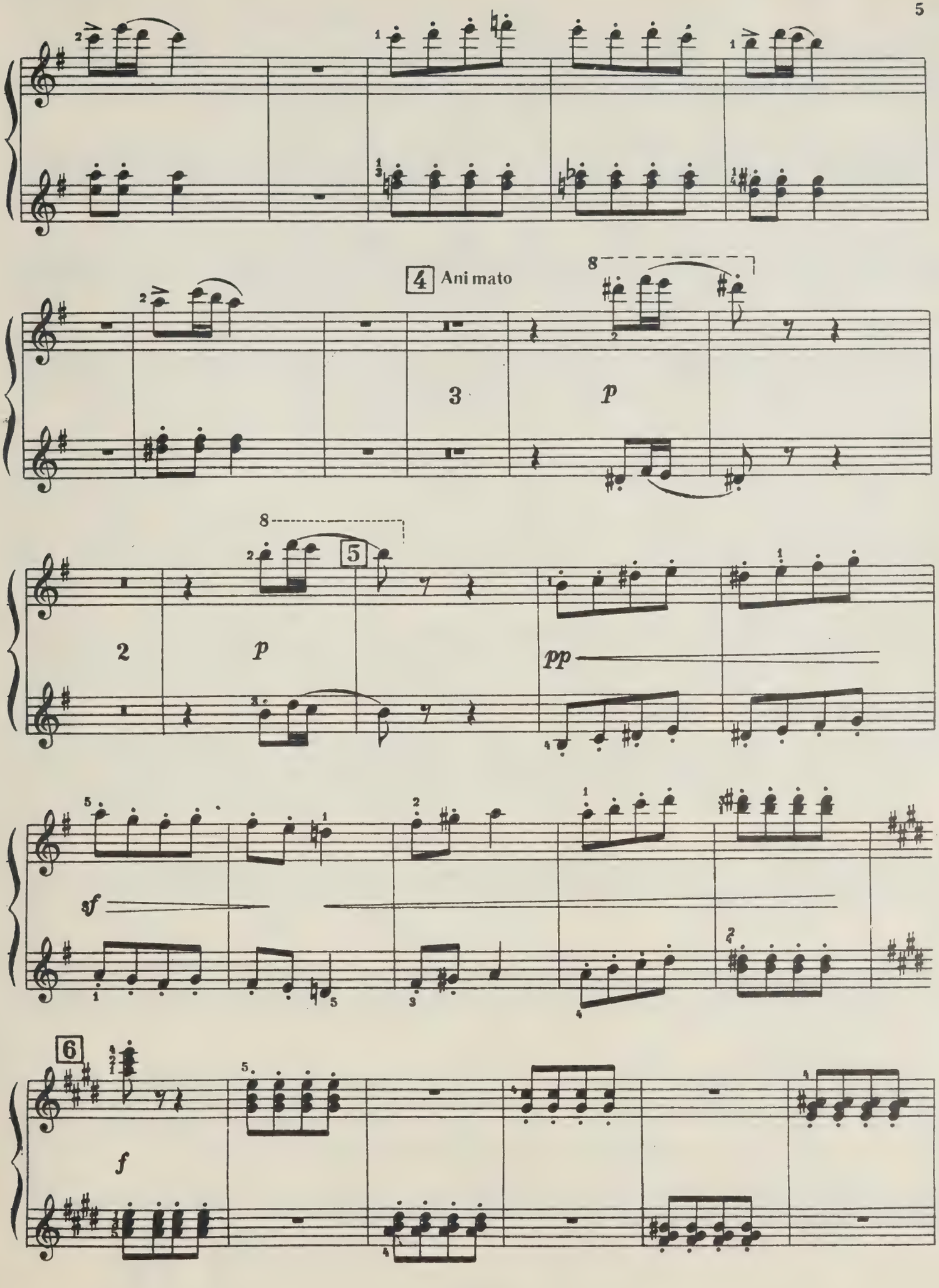
3. Танец мальчиков

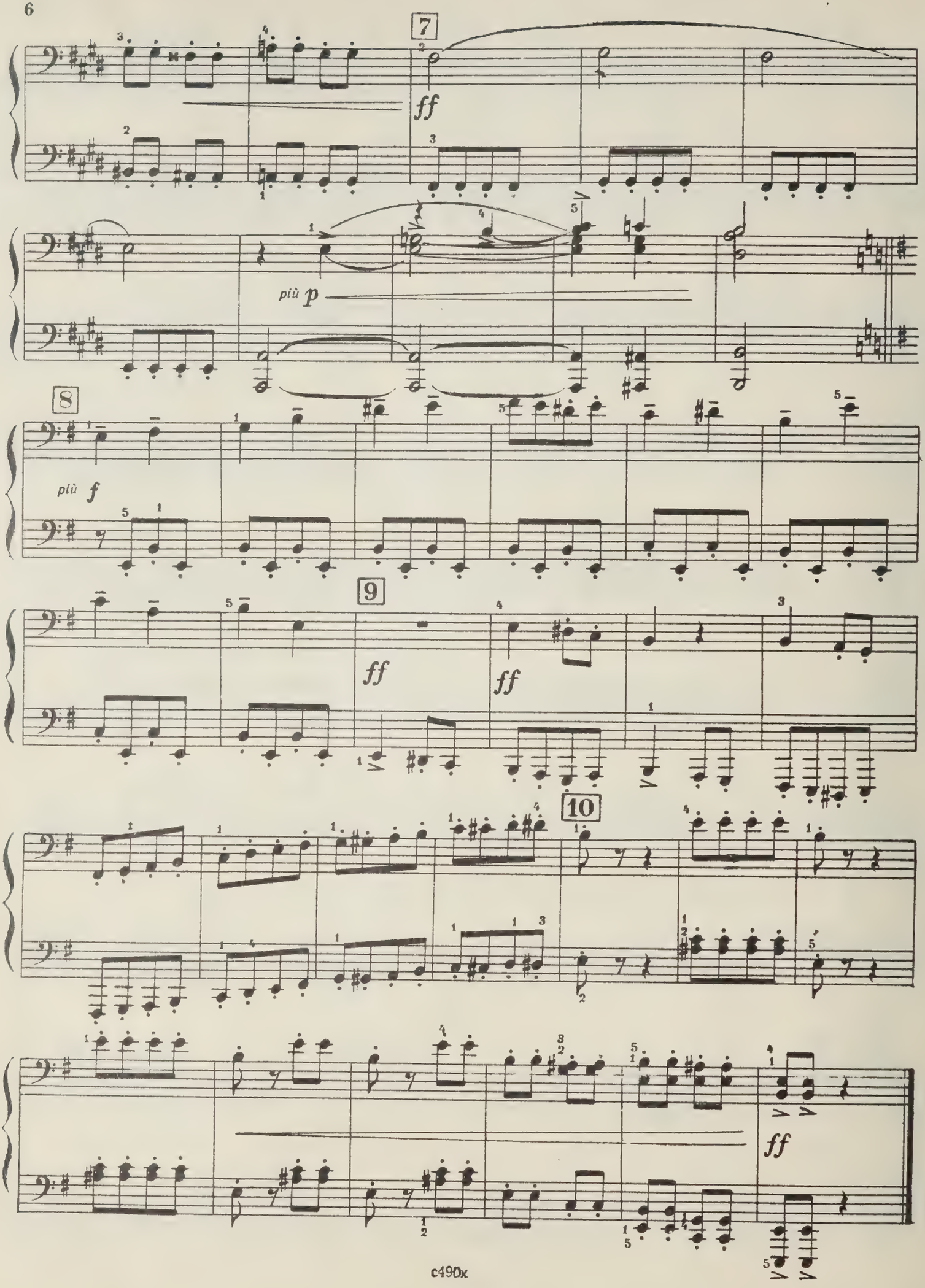
Из оперы «ШАХ-СЕНЭМ»

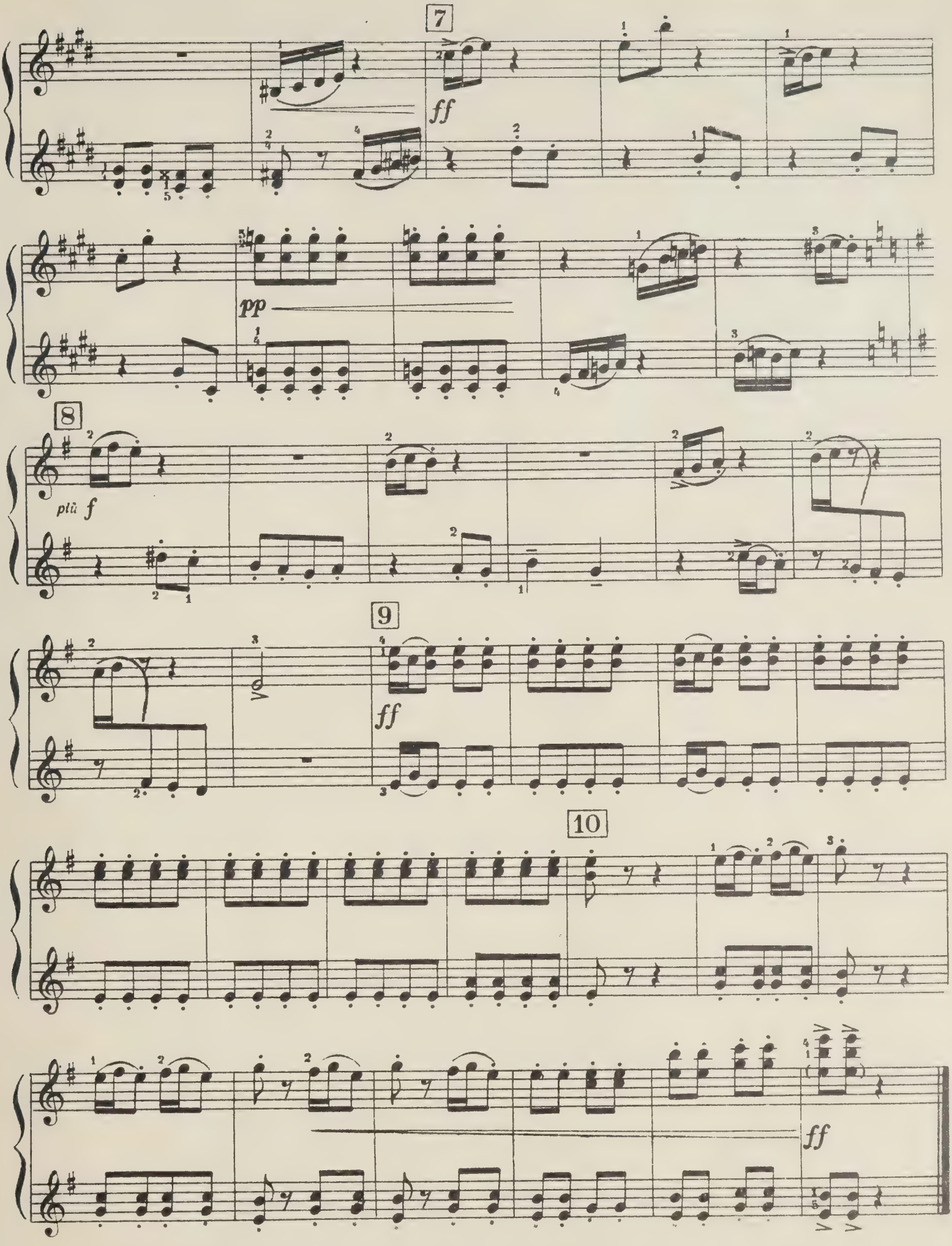
Переложение для двух фортепьяно в 8 рук




Imato
4
f
sf
5
4
mp
6
f


4 Animato
3
p
8
5
2
p
pp
sf
6
f


7
ff
più p
8
più f
9
ff
ff
10
ff


7
ff
pp
8
più f
9
ff
10
ff